Anhang

zu

Wolfgang Amadeus Mozart's

Biographie.

Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem *Fac-simile.*

Von

Georg Nikolaus von Nissen,

Königl. Dänischem Etatsrath und Ritter vom Dannebrog-Orden etc.

Nach dessen Tode herausgegeben

von

Constanze, Wittwe von Nissen,

früher Wittwe Mozart.

Leipzig, 1828.

Gedruckt bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

Digitized by Google

Mozart's hinterlassene Werke.

I. Verzeichniss desjenigen, was Mozart von seinem siebenten bis zu seinem zwölften Jahre componirte.

1) *Sonates p. le Clavecin avec l'accomp. de Violon, dédiées à Madame Victoire de France, par W. Mozart, agé de sept ans. à Paris. Oeuvre I.* 1764.
2) *Sonates pour le Clavecin etc., dédiées à Mad. la Comtesse de Tessé etc. Oeuvre II.* 1764.
3) *Six Sonates pour le Clavecin avec l'accomp. etc. dédiées à Sa Maj. Charlotte Reine de la Grande-Bretagne, par W. Mozart, agé de huit ans. à Londre. Oeuvre III.* 1765.
4) *Six Sonates p. le Clavecin avec l'accomp., dédiées à Mad. la Princesse de Nassau-Weilbourg, née Princesse d'Orange, par W. Mozart, agé de neuf ans. à la Haye. Oeuvre IV.* 1766.
5) Variationen für's Clavier, (gravirt) à la Haye 1766.
6) Andere Variationen für's Clavier, gravirt, à Amsterdam 1766.
7) 15 italienische Arien, theils in London und theils im Haag componirt. 1765 und 1766.
8) Ein Quodlibet unter dem Titel: *Galimathias musicum*, à 2 Violini, 2 Ob. 2 Corn. Cembal. obligat. 2 Fagott. Viol. e Basso. Alle Instrumente haben

Digitized by Google

ihre Solo's und am Ende ist eine Fuge mit allen Instrumenten über einen holländischen Gesang, der Prinz Wilhelm genannt, angebracht. Ist für den Prinz von Oranien componirt.

9) 13 Symphonieen à 2 Violini, 2 Ob. 2 Corni, Viol. e Basso.

10) Ein Oratorium von 5 singenden Personen. Die Originalsparte ist 208 Seiten lang.

11) Eine Musik zu einer latein. Comödie: Apollo und Hyacinth, für die Universität zu Salzburg, von 5 singenden Personen. Die Originalsparte ist 162 Seiten lang. Componirt 1767.

12) 6 Divertimenti à 4. für verschiedene Instrumente, wie Violin. Clarin. Corn. Flauto travers. Fagott, Trombone, Viol. Violoncell. etc.

13) 6 Trio's à 2 Violini e Violoncello.

14) Eine Cantate zum heil. Grabe Christi, für zwey singende Personen. Besteht aus 2 Arien, Recitativ und einem Duett.

15) Ein kurzes *Stabat mater* à 4 Voci, ohne Instrumente.

16) Verschiedene Solo's für Violin; Violoncello für den Fürst zu Fürstenberg; für Viola di Gamba; für Flauto traverso für den Herzog Louis von Würtemberg in Lusana.

17) Viele Stücke für 2 Clarin., 2 Corni, und für 2 Corni di Bassetto.

18) Viele Menuetten mit allerhand Instrumenten.

19) Aufzüge für Trompeten und Pauken.

20) Verschiedene Märsche für 2 Violini, 2 Corni, 2 Ob. Basso etc. — militärische mit 2 Ob. 2 Corn. e Fagott. — und dann zu 2 Violin e Basso.

Digitized by Google

21) Zwey geschriebene Bücher mit verschiedenen Clavierstücken, die er in London, Holland etc. nach und nach componirte.
22) Eine Fuge für's Clavier.
23) Eine Fuge à 4 Voci.
24) *Veni sancte spiritus*, à 4 Voci, 2 Violini, 2 Ob. 2 Corn., Clarin., Tymp., Viol. et Basso. 1768.
25) Eine deutsche Operette: Bastien und Bastienne. 1768.
26) Eine Opera buffa: *La finta semplice*, auf Kaiser Josephs Befehl 1768 componirt. Die Originalsparte beträgt 558 Seiten.
27) Eine grosse *Missa* à 4 Voci, 2 Violini, 2 Ob. 2 Viol. 4 Clarin. Tymp. etc. 1768.
28) Eine kleinere *Missa* à 4 Voc. 2 Violini etc. 1768.
29) Ein grosses *Offertorium* à 4 Voc. 2 Violini, 2 Clarin. etc. 1768.

II. Verzeichniss desjenigen, was Mozart vom 9ten Februar 1784 bis zum 15ten November 1791 componirte, worüber er selbst einen thematischen Katalog führte, der, wie schon angegeben, wörtlich bey J. André in Offenbach a. M. im Druck erschienen ist.

1784.

Im Februar: 1) *Conc. p. Pf.* Es $\frac{3}{4}$ Tact.
Im März: 2) *Conc. p. Pf.* B. $\frac{4}{4}$. — 3) *Conc. p. Pf.* D♯. $\frac{4}{4}$. — 4) *Quint. p. Pf. av. Ob. Clar. etc.* Es. $\frac{4}{4}$.
Im April: 5) *Conc. p. Pf.* G. $\frac{4}{4}$. — 6) *Sonate p. Pf. et V.* B. $\frac{4}{4}$.

Digitized by Google

Im Aug.: 7) *Variat. p. Pf.* Unser dummer Pöbel etc.
Im September: 8) *Conc. p. Pf.* B. $\frac{4}{4}$.
Im October: 9) *Sonate p. Pf.* C min.
Im November: 10) *Quat. p. 2 V. A. Vc.* B. $\frac{6}{8}$.
Im December: 11) *Conc. p. Pf.* F. $\frac{4}{4}$.

1785.

Im Januar: 12) *Quatuor p. 2 V. A. Vc.* A. $\frac{3}{4}$. — 13) *Quat. p. detti.* C. $\frac{3}{4}$.
Im Februar: 14) *Conc. p. Pf.* D min. $\frac{4}{4}$.
Im März: 15) Aria: *A te fra tanti.* — 16) *Conc. p. Pianof.* C. $\frac{4}{4}$. — 17) Aria: *Fra l'oscure.* — 18) Maurerlied: Die Ihr einem neuen Grade etc.
Im April: 19) *Andante p. V. principal.* H. $\frac{3}{4}$. — 20) Cantate: Die Maurerfreude. *Es.* $\frac{4}{4}$.
Im May: 21) 22) 23) Drey deutsche Lieder. — 24) *Fantas. p. Pf.* C min.
Im Juny: 25) Lied: Das Veilchen.
Im July: 26) Maurerische Trauermusik. — 27) *Quat. p. Pf.* G min. $\frac{4}{4}$.
Im November: 28) *Quat. p. l'Opera: Villanella.* — 29) *Terzetto p. le méme Opera.*
Im December: 30) *Sonate p. Pf. et V.* Es. $\frac{3}{4}$. — 31) *Conc. p. Pf.* Es. $\frac{4}{4}$.

1786.

Im Februar: 32) Oper: Der Schauspieldirector.
Im März: 33) *Conc. p. Pf.* A. $\frac{4}{4}$. — 34) *Duetto p. Idomeneo: Spiegarti.* — 35) *Scena c. Rondo av. V. obl.* — 36) *Conc. p. Pf.* C min. $\frac{3}{4}$.
Im April: 37) *Le nozze di Figaro.* Opera.
Im Juny: 38) *Quat. p. Pf. V. A. Vc.* Es. $\frac{4}{4}$. — 39) *Rondeau p. Pf.* F. $\frac{4}{4}$. — 40) *Conc. p. Corno.*

Digitized by Google

Im July: 41) *Trio p. Pf. V. et Vc.* G. $\frac{4}{4}$.

Im August: 42) *Sonate à 4 mains.* — 43) *Trio p. Pf. Clar, et A.* Es. $\frac{6}{8}$. — 44) *Quat. p. 2 Viol. A. Vc.* D. $\frac{4}{4}$.

Im September: 45) *Variat. p. Pf.*

Im November: 46) *Variat. à 4 mains.* — 47) *Trio p. Pf. V. Vc.* B. $\frac{4}{4}$.

Im December: 48) *Conc. p. Pf.* C. $\frac{4}{4}$. — 49) *Sinfonie.* D. $\frac{4}{4}$. — 50) *Scena con Rondo c. Pf. oblig.*

1787.

Im Februar: 51) Sechs deutsche Tänze.

Im März: 52) *Rondeau p. Pf.* — 53) Scena ed Aria: *Non so d'onde viene.* — 54) Aria: *Mentre ti lascio.*

Im April: 55) *Quint. p. 2 Viol. 2 A. Vc.* C. $\frac{4}{4}$.

Im May: 56) *Quint. p. 2 V. 2 A. Vc.* G min. $\frac{4}{4}$. — 57) 58) 59) 60) Vier deutsche Lieder. — 61) *Sonate à 4 mains p. Pf.* C.

Im Juny: 62) Musical. Spaass f. 2 V. A. 2 Cor. u. Bass. — 63) Lied f. Pf.: Abend-Empfindung. — 64) Lied: An Chloe.

Im August: 65) Kleine Nachtmusik f. 2 V. A. *B.* — 66) *Sonate p. Pf. et V.* A. $\frac{6}{8}$.

Im October: 67) *Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni.* Opera.

Im November: 68) Scena: *Bella mia fiamma.* — 69) 70) Zwey Lieder.

Im December: 71) Lied: Die Spinnerin.

1788.

Im Januar: 72) *Sonate p. Pf.* F. — 73) 74) *VI Contredanses.* — 75) 6 deutsche Tänze.

Digitized by Google

Im Februar: 76) *Conc. p. Pf.* D. $\frac{4}{4}$.

Im März: 77) Aria: *Ah scia ciel.* — 78) Lied: Ich möchte wohl der Kaiser seyn. — 79) *Adagio p. Pf.* H min.

Im April: 80) *Aria p. l'Op. Don Giovanni: Della sua pace.* — 81) *Duetto p. detta Opera: Per quelle tue manine.* — 82) *Scena e Rondo p. detta: Mi tradì.*

Im May: 83) *Arietta: Un bacio di mano.*

Im Juny: 84) *Trio p. Pf. V. Vc.* E. $\frac{3}{4}$. — 85) *Sinfonie.* Es $\frac{4}{4}$. — 86) Kleiner Marsch f. Orchester. — 87) *Sonate facile p. Pf.* C. — 88) *Adagio* in C min. *à 2 V. A. Vc. p. une Fugue.*

Im July: 89) *Sonatine p. Pf. et V.* F. $\frac{4}{4}$. — 90) *Trio p. Pf. V. Vc.* C. $\frac{4}{4}$. — 91) *Canzonetta: Più non si trovano.* — 92) *Sinfonie.* G min. $\frac{4}{4}$ T.

Im August: 93) *Sinfonie.* C. $\frac{4}{4}$. — 94) Lied: Beym Auszug in das Feld.

Im September: 95) 8 Canons — 96) 2 Canons — 97) *Trio p. V. A. Vc.* Es. $\frac{4}{4}$.

Im October: 98) *Trio p. Pf. V. Vc.* G. $\frac{4}{4}$. — 99) 2 Contratänze.

Im November: Händels Acis u. Galathea bearbeitet.

Im December: 100) Sechs deutsche Tänze. — 101) Zwölf Menuetten.

1789.

Im Januar: 102) Arie: Ohne Zwang.

Im Februar: 103) *Sonate p. Pf.* B. $\frac{3}{4}$. — 104) Sechs deutsche Tänze.

Im März: Händels Messias bearbeitet.

Im April: 105) *Variat. p. Pf. sur Menuet du Duport.*

Digitized by Google

Im May: 106) Kleine Gigue f. Clavier.

Im Juny: 107) *Quat. p. 2 V. A. Vc.* D. $\frac{4}{4}$.

Im July: 108) *Sonate p. Pf.* D. $\frac{6}{8}$. — 109) *Rondo p. Op. Figaro: Al desio.*

Im August: 110) Aria: *Alma grande.*

Im September: 111) Arie: Schon lacht der holde Frühling. — 112) *Quint. p. Clarinette, 2 V. A. Vc.* A. $\frac{4}{4}$.

Im October: 113) Aria: *Chi sà, chi sà.* — 114) Aria: *Vado, ma dove?*

Im December: 115) Aria: *Rivolgeti à me.* — 116) 12 Menuetten. — 117) 12 deutsche Tänze.

1790.

Im Januar: 118) *Così fan tutte.* Opera.

Im May: 119) *Quat. p. 2 V. A. Vc.* B. $\frac{3}{4}$. — 120) *Quat. p. detti.* F. $\frac{4}{4}$.

Im July: Händels Alexandersfest und Cäcilia bearbeitet.

Im December: 121) *Quint. p. 2 V. 2 A. Vc.* D. $\frac{3}{4}$. — 122) Ein Stück für eine Spieluhr. *F min.* $\frac{3}{4}$.

1791.

Im Januar: 123) *Conc. p. Pf.* B. $\frac{4}{4}$. — 124) Drey deutsche Lieder. — 125) 6 Menuetten. — 126) 6 deutsche Tänze.

Im Februar: 127) 4 Menuetten u. 4 deutsche Tänze. — 128) 2 Contratänze. — 129) 2 Menuetten und 2 deutsche Tänze. — 130) Contratanz und sechs Ländler.

Im März: 131) Stück für eine Spieluhr. *F.* $\frac{4}{4}$. — 132) 2 Tänze. — 133) Aria: *Per questa bella.* — 134) *Variat. p. Pf.*: Ein Weib ist das etc.

Digitized by Google

Im April: 135) *Quint. p. 2 V. 2 A. Vc.* Es. $\frac{6}{8}$. — 136) Coro: *Viviamo felici.*

Im May: 137) Stück für eine Orgelwalze. *F.* $\frac{2}{4}$. — 138) *Quint. p. Harmonica* etc.

Im Juny: 139) *Ave verum corpus.*

Im August: 140) Cantate: Die Ihr des unermesslichen Weltalls etc. — 141) Die Zauberflöte. Oper.

Im September: 142) *La Clemenza di Tito. Opera seria.* — 143) Ouvertüre und Priestermarsch zur Zauberflöte. — 144) *Conc. p. Clarinette.*

Im November: 145) Kleine Maurer-Cantate. *C.* $\frac{4}{4}$.

Anm. In diesen Jahren componirte Mozart noch Vieles, was er nicht in diess Verzeichniss eingetragen hat und was nicht aufgeführt werden kann, weil er Mancherley, ohne eine Copie für sich zu behalten, an Freunde verschenkte. — Namentlich muss hier besonders sein Schwanengesang, *das Requiem* aufgeführt werden, und vielleicht dürfen seine zwey solennen Messen aus *C dur*, die bey Breitkopf und Härtel unter No. I. und II. erschienen sind, in seine reiferen Jahre gesetzt werden.

III. Verzeichniss der in Mozart's Verlassenschaft gefundenen musicalischen Fragmente und Entwürfe, wie es grösstentheils vom Abbé Maxim. Stadler verfasst worden.

A. *Fragmente für's Clavier.*

1) *Concerto per il Cembalo e Violino* $D\frac{3}{8}$, welches er in Manheim 1778 anfing. Das Ritornell ist eins der prächtigsten und schönsten, welches er jemals gemacht hat. Die Violinen fangen mit *Piano* an und die Begleitung der Viole, des Vcello. und des Basso ist 11 Tacte hindurch *pizzicato.* Hierauf folgt

Digitized by Google

ein herrliches *Forte* mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trombe und Tympani von 63 Tacten, welches mit dem angenehmsten *Piano* abwechselt. Die Principalvioline hat das erste Solo 11 Tacte hindurch, diesem folgt *Cembalo* ebenfalls 11 Tacte lang, denen ein kurzes *Forte* mit der ganzen Begleitung folgt. Endlich ertönen *Viol. principale* und *Cembalo* zugleich und concertiren wechselsweise 21 Tacte hindurch. Bey allen diesen Solo's fehlt aber noch das Accompagnement, sonst ist es durchaus vollendet.

2) *Concerto per il Cembalo D♯.* Von diesem sind nur 21 Tacte für *Clavicembalo* geschrieben, der Raum für die Begleitung ist leer geblieben.

3) *Concerto per il Clavicembalo D♯ ♮.* Hiervon ist nur das *Ritornello* durch Violine und Bass ohne Begleitung der Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotts etc. angemerkt.

4) *Conc. per il Cembalo C♯ ♮* mit Begleitung von 2 Violin. Viol. 1 Flauto, 2 Ob. 2 Fagott. 2 Hörnern etc. Das *Ritornello* besteht aus 25 Tacten, doch nicht ganz instrumentirt. Hierauf folgt ein Solo des *Cembalo* 8 Tacte lang, alsdann 4 Tacte von Instrumenten.

5) *Conc. per il Cembalo C♯* mit 2 Viol. Viol. Flauto, 2 Ob., 2 Corn., 2 Clarin. und Tymp. Hiervon ist das *Ritornello* durch Viol. I. und Basso in 19 Tacten angemerkt.

6) *Conc. p. il Clavicembalo* D♭ mit 2 Violin. Viol. Flöte, 2 Ob. 2 *Corn. di Basset*, 2 Corn. 2 Fagott. Deren sind nur 6 Tacte für Violine und Basso etc.

7) Anfang eines Rondo für ein Clavierconcert *Es ♯*

Digitized by Google

besteht nur aus 5 Tacten, ohne die übrige Begleitung.

8) Rondo aus *A* ♯ für ein Clavierconcert. Das Clavier macht den Anfang *Alla breve* mit 8 Tacten, was Violine und Basso 15 Tacte hindurch fortsetzen. Die übrige Begleitung mangelt.

9) *Rondo* A ♯ $\frac{6}{8}$ für ein Clavierconcert. Das Clavier fängt 4 Tacte allein an, dann spielt Clarinett 4 Tacte und das Clavier weiter durch wieder 4 Tacte, Clarinett wiederholt dieselben und endlich fangen die Violinen an, wozu die Begleitung nicht geschrieben ist.

10) Ein Clavierquintett *B* ♯ $\frac{6}{8}$ mit Oboe, Clarinett, Bassethorn und Fagott. Sind nur 35 Tacte, aber ganz im Mozart'schen Geschmacke.

11) Anfang eines Clavierstücks *D* ♯ mit 2 Violinen, 2 Hörnern und Basso. Besteht aus 29 Tacten.

12) Anfang eines Trio für Clavier *B* ♯ mit Violino und Vcello. Enthält 25 Tacte.

13) Anfang eines Trio für Clavier, Violine und Vcello, *G* ♯. 19 Tacte.

14) Anfang eines *Andantino G* ♭ für Clavier mit Begl. eines Vcello. Enthält 33 Tacte.

15) Anfang einer Claviersonate mit Begl. einer Violine *B* ♯. 31 Tacte.

16) Anf. einer Claviersonate mit Violine *A* ♯. 34 Tacte.

17) Einige dergl. aus *A* ♯ $\frac{3}{4}$. 15 Tacte.

18) Anfang einer Phantasie für Clavier *F* ♭. 14 Tacte.

19) Anfang einer Claviersonate *F* ♯. 7 Tacte.

20) Einer dergl. *F* ♯. *Alla breve*. Enthält 15 Tacte.

21) Anfang eines Allegro f. Clavier *F* ♯ $\frac{6}{8}$. — 16 Tacte.

22) Ein Rondo aus *F* ♯ $\frac{6}{8}$. 33 Tacte.

Digitized by Google

23) Anfang eines Adagio in *D* ♭. 4 Tacte und der erste Theil eines Menuett aus *D* ♯.

24) Anfang einer Sonate aus *B* ♯. 19 Tacte.

25) Ein sehr kurzes Andante aus *Es* ♯. Der erste Theil enthält 8, und der zweyte 12 Tacte.

26) Thema für Variationen aus *C* ♯.

27) Anfang eines Adagio *D* ♭. 9 Tacte.

28) Anfang eines Allegro *C* ♭ für 2 Cembali. 22 Tacte.

29) Anfang einer Sonate für 2 Cembali *B* ♯. Das Adagio enthält 8, und das Presto 44 Tacte.

30) Anfang einer Sonate f. 2 Cembali *B* ♯. 15 Tacte.

31) Anfang einer Fuge *G* ♯. 33 Tacte.

32) Vierzig halbe Bogen, welche verschiedene Themata zu Fugen, Canonen und Uebungen in Contrapuncten enthalten.

33) Eine Sonate f. Clavier *C* ♯ mit 1 Violin. Andante, welches in ein Allegretto übergeht. Das erste Allegro und Andante ist von Mozart vollendet, das letzte Allegretto ist von einem Andern ergänzt.

34) Eine Sonate *A* ♯ für's Clavier mit 1 Violin. Sie fängt mit einem schönen von Mozart ganz bearbeiteten Andante an und geht in eine Fuge *A* ♭ über, welche nur zur Hälfte Mozarts Arbeit ist.

35) Ein Allegro *D min.* Ein *Tempo di Menuetto* in *G* ♯. Ein anderes Allegro *D* ♯ $\frac{6}{8}$ für Clavier, Violine und Vcello, sind ebenfalls nicht ganz vollendet. Das Fehlende ergänzte ein Liebhaber. Zusammen können sie ein Trio ausmachen.

36) Ein schönes Allegro für Clavier *B* ♯. Ist auch von einem Liebhaber vollendet.

37) Anfang einer Clavier-Sonate *B* ♯ mit 1 Violine. Auch von einem Liebhaber vollendet.

Digitized by Google

38) Eine kurze Fuge für Violine, Viola u. Vcello. G♯.

39) Ein Vorspiel, Präludium oder kleine Phantasie in *C♯*, die er für seine Schwester componirte. Es hebt an mit Allegretto *C C♯*, geht dann über in ein *Cappriccio*, worauf ein *Andantino* folgt. Dann kommt ein *Cantabile* und ein *Cappriccio Allo* macht den Beschluss. Ist vollendet.

40) Ein Concert zu 3 *Cembali con Violini*, 2 *Oboi*, 2 *Corni*, *Viola et Basso* in *F*. Der Eingang ist ein *Allo* in *F♯*. Dann folgt ein Adagio in *B♯*, darauf ein *Tempo di Minuetto*. *Rondo* in *F♯*. — Davon ist da in Stimmen: *Cembalo primo*, *Violino primo et secondo*, *Viola* und *Basso*. — Dieses kann im Jahre 1777 componirt worden seyn. Dass es vollendet gewesen ist, beweisst nicht nur, dass es der Componist in einigen Briefen an seinen Vater erwähnt und sogar die Ausführung in Augsburg vom 24. Octbr. 1777. erzählt (siehe hier in der Biogr. Seite 319.), sondern auch das zierliche mit musikalischen Attributen ausgestattete Titelblatt, worauf von der Handschrift seines Vaters zu lesen ist: *Dedicatio al incomparabile Merito di sua Excellenza La Sigra. Contessa Lodron, nata Contessa d'Arco, e delle sue Figlie — le Sigre. Contesse Aloisia e Giuseppe . . . . .*

in F . . . dal loro devotissimo servo
Wolfgango Mozart.

Wahrscheinlich war die Handschrift W. Mozart's für eine solche Dedication zu schlecht.

41) Seine allerältesten Compositionen sind dieser Biographie Seite 15. als Beilage zugegeben.

Digitized by Google

B. *Fragmente für Violine.*

1) Anfang einer Symphonie *Es* ♯ mit Violine, Viola, Flöte, 2 Ob. 2 Hörnern, Fagott, Vcello und Bass. Das Adagio besteht aus 14 Tacten und ist ganz vollendet und durchgehends instrumentirt. Der erste Theil des Allegro ist gleichfalls vollendet, auch grösstentheils instrumentirt und besteht aus 83 Tacten. Der zweyte Theil fehlt.

2) Ein Fragment, vermuthlich zu einer Oper, mit Violine, Viol. Ob. Corn. Clarin. Tymp. Fagott und Basso aus *D* ♭ enthält 64 Tacte und ist ganz vollendet. Es fehlt also nur das diesem vorhergehende.

3) Anfang einer Ouverture, Andante *Es* ♯ mit Violin. Viol. 2 Flaut. 2 Ob. 2 Clarin. 2 Fagotts 2 Corn. Tymp. und Basso. Enthält 8 Tacte, worauf ein Allegro folgt, wovon nur 18 Tacte ohne weitere Begleitung in Violin geschrieben, da sind.

4) *Chasse* A ♯ $\frac{6}{8}$ mit 2 Violinen, Viola, 2 Flaut. 2 Corn. Ob. und Basso. Der erste Theil enthält 8 Tacte und auch der zweyte, und sind ganz vollendet und instrumentirt. Hierauf folgt ein *Minore* von 2 Theilen, wovon jeder 8 Tacte enthält, an welcher aber die Begleitung fehlt.

5) *Sinfonie concertante a tre Instrumenti,* Violino, Viola, Vcello. *A* ♯ mit 2 Ob. 2 Corn. 2 Viol. und Basso. Das Ritornell ist ganz vollendet und besteht aus 43 Tacten. Das übrige Concertirende enthält 83 Tacte und meist ohne Begleitung.

6) Anfang einer Symphonie Andante *G* ♯. 10 Tacte ohne Begleitung.

Digitized by Google

7) Menuett f. Violin. 2 Ob. 1 Fagott, 2 Corn. *Flauto piccolo* und Tamburin A ♯. Der erste Theil von 8 Tacten ist vollständig, vom zweyten sind nur 3 Tacte da.

8) Anfang eines Rondo, aus *B* ♯ mit Viol. Flaut. Ob. Fagott. Corn. Alto und Basso. Enthält 25 Tacte. Die Begleitung fehlt.

9) Anfang eines Rondo aus *F* ♯ zu 2 Violinen, Viol. 2 Corn. und Basso, enthält nur 3 Theile, deren jeder 8 Tacte enthält. Die Begleitung fehlt.

10) Anfang eines Quintetts für Violine, Viol. Clarin. *Corni di Bassetto* und Vcello. *F* ♯. Die Begleitung ist meistens vollständig. 102 Tacte.

11) Anfang eines Allegro *A* ♭ für ein Quintett von 2 Violin. 2 Viol. und Vcello. 72 Tacte lang.

12) Anfang eines Quintetts, Allegro *B* ♯ für 2 Violin. 2 Viol. und Vcello. 122 Tacte *alla breve.*

13) Quintett f. 2 Violinen, 2 Viol. und Vcello. Allegro *Es* ♯ $\frac{3}{4}$. Enthält 71 Tacte und ist unvollendet.

14) Anfang eines Quintetts *Es* ♯ f. 2 Violinen, 2 Viol. und Vcello. 19 Tacte.

15) Anfang eines Quintetts *D* ♯ für 2 Violinen, 2 Viol. und Vcello. 18 Tacte.

16) Ein dergl. Rondo *G* ♭ $\frac{6}{8}$. — Enthält 8 Tacte.

17) Ein dergl. Rondo *F* ♯ $\frac{6}{8}$. — Enthält 10 Tacte.

18) Ein dergl. Larghetto *C* ♯. — Enthält 16 Tacte.

19) Anfang eines Violinquintetts aus *E min.* Der erste Theil Allegro ist vollendet und enthält 74 Tacte.

20) Ein dgl. aus *G min. Allo.* Enthält 24 Tacte.

21) Ein dgl. Allegretto aus *B* ♯. Enthält 56 Tacte.

22) Ein dergleichen Rondo *B* ♯ von 10 Tacten.

Digitized by Google

23) Ein dgl. aus $A\sharp$ $\frac{6}{8}$ von 139 Tacten.
24) Ein dgl. Adagio $F\sharp$ von 8 Tacten.
25) Ein dgl. Rondo $F\sharp$ $\frac{6}{8}$ von 16 Tacten.
26) Ein dgl. mit einem Menuett beginnend, $B\sharp$ von 9 Tacten.
27) Anfang eines Trio $G\sharp$ $\frac{3}{4}$ für Violine, Viola und Vcello. Der erste Theil ist ganz vollendet und besteht aus 91 Tacten. Der zweyte Theil enthält 9 Tacte.

Anm. Unter diesen Fragmenten können vorzüglich ausgehoben werden No. 1. 2. 3. 5. 10. 11. 12. 13. 19. 23. und 27. Diese zeichnen sich alle durch Originalität, Melodie, Harmonie und gute und meisterhafte Begleitung vor den übrigen aus.

C. *Fragmente für Blasinstrumente.*

1) Anfang eines Adagio für eine Harmonica mit 1 Flöte, 1 Ob. 1 Viola und Vcello. — Sind 10 Tacte.
2) Bruchstück eines Hornconcerts.
3) Eins dgl.
4) Quintetto für Clarinetto, 2 Violinen, Viol. und Bass. $B\sharp$. Der erste Theil Allo von 90 Tacten ist vollendet. Der zweyte Theil besteht aus 3 Tacten.
5) Quintetto für ein Clarinetto, 2 Violinen, Viol. und Bass $A\sharp$. Enthält 89 Tacte, ist unvollendet und nur hier und da die Begleitung angedeutet.
6) Allegro für 2 Ob. 2 Corn. 2 Clarinett. und 2 Fagotts $B\sharp$. Enthält 16 Tacte und ist unvollendet.
7) Anfang eines Adagio aus $F\sharp$ für 1 Clarinett und 3 *Corni di Bassetto.* 6 Tacte lang.
8) Anfang eines Allegro für 1 Clarin. und 3 *Corni di Bassetto.* 22 Tacte lang.
9) Anfang eines Adagio für 1 *Corno Jnglese,* 2 Violinen und Basso. Der erste Theil aus 23 Tacten

Digitized by Google

ist vollendet. Der zweyte Theil von 56 Tacten ist auch vollständig, doch ohne Begleitung.

D. *Fragmente für den Gesang.*

1) Anfang eines Kyrie aus *Es* ♯ $\frac{4}{4}$ Largo für 4 Voc. 2 Violin. 2 Viol. 2 Ob. 2 Corn. 2 Tromb. Tymp. *e* 2 Fagotti. Enthält 22 Tacte und ist voller Andacht im Kirchenstyle verfasst, die angenehmste Molodie ist mit abwechselnder harmonischer Begleitung durchgeführt. Das *Christe* enthält kleine Solo's für Sopran und Alt.
2) Anfang eines Kyrie aus *C*♯ für 4 Voc. 2 Violin. 2 Clarin. und Tymp. mit Organo. Besteht aus 9 Tacten.
3) Anfang eines Kyrie aus *D*♯ à 4 Voc. 2 Violini, Viol. 2 Ob. etc. enthält 11 Tacte ganz im Kirchenstyle und ist überaus schön.
4) Fragment eines Kyrie à 4 Voc. Violin. Viol. 2 Ob. 2 Fagotten, 2 Clarin. und Tymp. im erhabenen Style. Enthält 37 Tacte.
5) Eins dgl. fängt mit Adagio in *G*♯ an, worauf ein fugirtes Andante folgt. Sind nur 34 Tacte.
6) Eins dgl. in *D*♯ ein fugirtes Allo, besteht aus 32 Tacten.
7) Eins dgl. in *C*♯. Der Anfang ist ein Adagio von 14 Tacten, dann folgt ein Allo, wovon nur 35 Tacte geschrieben sind.
8) Fragment eines Gloria aus *C*♯ von 26 Tacten.
9) Ein unvollendeter Psalm: *Memento Domine David* etc. aus *F*♯ vierstimmig. Sind nur 32 Tacte geschrieben.
10) Eine deutsche Cantate: Die Seele des Weltalls,

Digitized by Google

o Sonne! etc., für 2 Tenore und 1 Bass. Der erste Chor aus *Es* ♯ ist ganz vollendet, er hebt mit einem prächtigen Unisono an und es herrscht in ihm eine simple, edle und angenehme Melodie. In den Worten: Von Dir kömmt Fruchtbarkeit, Wärme, Licht etc. wird besonders der Name Licht durch ein überraschendes *Forte* im Septimenaccorde herausgehoben und kann nicht ohne Wirkung seyn, wenn die Begleitung durch die angemerkten Instrumente der Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten etc. dazu gesetzt wird. — Nach diesem Chore folgt eine Tenorarie in *B* ♯ voll der zartesten Melodie und mit einer herrlichen Begleitung des Contrabasses. Hierbey fehlt auch die Begleitung der übrigen Instrumente, wozu der Raum leer gelassen ist. — Auf diese folgt eine unvollendete zweyte Tenorarie in *F* von 17 Tacten.

11) Ein angefangenes Duett für 2 Soprane: Ich nenne Dich, ohn' es zu wissen etc., mit Begleitung des Claviers. 27 Tacte lang.

12) Ein Recitativ: *O Calpe,* Dir donnert's am Fusse etc., mit Begleitung des Claviers. Ist unvollendet.

13) Anfang einer Arie: Einsam bin ich etc., aus D *b*. Enthält nur 8 Tacte.

14) Einer dgl.: *V'amo di core* etc.

15) Sined's (Denis) Bardengesang auf Gibraltar. (Ueber diesen schreibt er selbst vom 21sten Decbr. 1782. Siehe in d. Biographie Seite 472.)

16) Eine unvollendete italienische Operette, worin die Personen: Bettina, Don Astrubale, Pulcherio und Bocconio vorkommen.

Digitized by Google

17) Eine unvollendete deutsche Operette, die in der Manier Aehnlichkeit mit der Entführung aus d. Serail hat, und worin die Namen H. v. Dummkopf, Rosaura, Trautel, Leander, Casperl, Wurstl, Knödl etc. vorkommen.

18) Ein Wiegenlied in 3 Strophen, mit Begleitung des Pf.: Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein etc. *Andante* F ♯. Es ist ganz mozartisch, naiv, originell und launig. Es ist hier als Beylage zugegeben.

19) Eine Arie: *Dentro il mio petto.* D ♯ $\frac{4}{4}$. *Allegro maestoso.* Unvollendet.

IV. Verzeichniss derjenigen Compositionen, welche Mozart ausser den hier angeführten noch vollendet hinterlassen hat.

1) Ein Oratorium: *Davidde penitente,* vom J. 1783, wovon in der Biographie mehres gesagt ist.

2) 30 verschiedene Kirchen-Compositionen, wie: Missen, Litaneyen, Offertorien, Motetten, Hymnen, Cantaten u. dgl., worunter auch ein Requiem mit ist. Vorzügliche Auszeichnung unter diesen verdient ein *Stabat mater à* 3 *Soprani* von lauter Canons, und dann die *Antiphona à* 4 *Voci,* welche er 1770 zu Bologna als Aufgabe zur Aufnahme in die dortige filarmonische Gesellschaft schrieb. Siehe die Beylage zur Biogr. S. 227. — Die grösste ist sein schon aufgezähltes Requiem.

3) 4 Chöre für 4 Singstimmen und volles Orchester.

4) 43 italienische Arien, Duette und Terzette, mit und ohne Recitative, mit vollem Orchester, für

Digitized by Google

besondere Sänger und verschiedene Stimmen geschrieben.

5) 16 Canons mit u. ohne Text zu 3 und 4 Stimmen.
6) Einige *Solfeggi* zur Gesangsübung.
7) 34 Clavierlieder.
8) 33 Orchester-Symphonieen. Davon sind zu Wien und Offenbach viele erschienen.
9) 15 Opern-Ouvertüren. 7 davon sind zu Offenbach gestochen.
10) 41 *Divertissements* für mehr und weniger Instrumente. Zu diesen gehören auch mehre Harmoniesuiten.
11) 8 Quintetten für 2 Violinen, 2 Violen und Bass. Diese sind alle in Leipzig, Wien und Offenbach erschienen.
12) 28 Quartetten. 26 davon sind für zwey Violinen, Viola und Basso; eins ist mit Oboe und eins mit Flöte.
13) 10 Violintrio's.
14) 4 Ballette und Pantomimen.
15) 5 Violinconcerte. Eins davon ist zu Offenbach gestochen erschienen.
16) 6 Hornconcerte. Davon sind drey zu Offenbach herausgekommen.
17) Ein Fagottconcert. Ebenfalls in Offenbach erschienen.
18) Ausser den schon zuvor angegebenen noch 15 Clavierconcerte. Im Ganzen componirte er nämlich 29 solche. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig sind davon 21, und bey André in Offenbach 23 erschienen.
19) Fünf Clavier-Quartetten.

Digitized by Google

20) 23 Claviertrio's. Sind alle in den *Oeuvr. compl.* in Leipzig bey Breitkopf u. Härtel abgedruckt.

21) 31 Claviersolo's für 2 Hände. Sind ebenfalls in Leipzig erschienen.

22) 4 Sonaten für Clavier zu 4 Händen.

23) 2 Stücke für 2 Claviere, nämlich eine Sonate und eine Fuge.

24) Viele variirte Themata für's Clavier zu 2 und 4 Händen.

25) 4 Rondo's für's Clavier.

26) *Mitridate. Opera seria.* 1770 zu Mailand geschrieben.

27) *Ascanio in Alba,* eine dramatische Serenate, 1771 zu Mailand verfertigt.

28) *Il sogno di Scipione,* Serenate, 1772 zur Installirung des Erzbischofs zu Salzburg geschrieben.

29) *Lucio Silla, Opera seria,* 1773 zu Mailand geschrieben.

30) *La finta Giardiniera, Opera buffa,* 1774 zu München geschrieben.

31) *Il Re Pastore. Pastorale,* 1775 zu Salzburg geschrieben. In diesem begann der hohe Genius Mozarts, der in seinen späteren Werken durchaus herrscht.

32) Zwischenacte und Chöre zum Schauspiele: Thamos von Egypten, für 4 Singstimmen und Orchester.

33) *Idomeneo, Re di Creta. Opera seria* in 3 *Atti.* 1780 für das Münchner Carneval geschrieben.

34) Die Entführung aus dem Serail, oder Constanze und Belmonte. 1782 auf Kaiser Josephs Befehl componirt.

Digitized by Google

55) Dann ist noch von ihm vorhanden eine „Kurz gefasste Generalbass-Schule, oder Fundament des Generalbasses," deren Aechtheit nicht zu bezweifeln, wenn gleich es Mozart nie für die öffentliche Bekanntmachung geschrieben hat.

Anm. Obgleich, wie schon angegeben, noch so manche Composition Mozart's theils gänzlich verloren gegangen und theils noch in Händen mancher Kunstfreunde verborgen liegt, so muss man doch staunen, dass dieses möglichst sorgfältig zusammengestellte Verzeichniss, mit Inbegriff der Fragmente und Entwürfe, über 800 Stücke zählt, von denen doch viele sehr bedeutend sind; und älter ist Mozart nicht geworden! —

Mozart und die Eigenthümlichkeit seiner Werke.

Nach dem vorhin angegebenen Verzeichnisse der Werke Mozart's bedenke man, wie ausserordentlich Viel er in einem kurzen Leben in allen Gattungen und Arten der Musik, vom kleinsten bis zum grössten, vom Einfachsten bis zum Zusammengesetztesten und Verwickeltsten in so mannichfaltigen Werken geliefert hat. Hätte man unter diesen zahlreichen Schöpfungen seiner genialen Einbildungskraft und seines durch Studium und Erfahrung gebildeten Kunstsinnes, womit sich die vertrauteste Kenntniss aller Kunstmittel verband, hätte man unter diesen Producten nur in jeder Gattung, ja nur in einer, eines der vorzüglichsten; kennte man z. B. nur eine seiner herrlichen Symphonieen, wie die hinreissend grosse, feurige, kunstreiche und pathetisch erhabene in *C♯*; nur eines seiner schönen Clavierconcerte; nur eines seiner ausgezeichneten Quartetten, Quintetten, Trio's; nur Eine seiner im Ernsten wie im Heitern und Ro-

Digitized by Google

mantischen gleich bewundernswerthen Opern, seine Entführung aus dem Serail, oder seinen Don Juan, das anerkannte Meisterstück der theatralischen Musik; unter so manchen würdigen Compositionen für die Kirche sein erstaunenswerthes Requiem — so würde man ihn schon für eines der ersten Genie's der neuern Zeit erkennen müsseu. Und nun hat er sich in allen diesen verschiedenen Fächern mit so hoher Originalität der Erfindung, mit so viel Geschmack, Einsicht und meisterhafter Gewandtheit zugleich hervorgethan! Dazu kommt noch, dass Wenige, wie er, die Gründlichkeit, den Ernst und tiefen Gehalt der Musik mit den Reizen und der Anmuth der modernen und antiken Musik so glücklich vereinigten. Der Anbeter eines Seb. Bach war selbst der gewandteste Contrapunctist und zugleich ein anderer Gluck in der pathetischen dramatischen Musik. Er verband den Gehalt und die Würde der deutschen mit dem Zauber und der Lieblichkeit der italienischen Meister, ohne desswegen minder originell zu bleiben. Rechnet man hiezu seine glänzende Virtuosität auf dem Pianoforte und von Seiten seiner Denkungsart seine, bey allem richtigen Selbstgefühl, für Seb. und K. Ph. E. Bach, Händel, Gluck, Jos. und Mich. Haydn u. a. bewiesene Hochachtung; seine Gefälligkeit, die Wünsche der Kunstfreunde zu erfüllen, und überhaupt das Sanfte und Menschenfreundliche seines Charakters; so wird man mit Bewundrung und Rührung das Andenken eines Künstlers feyern, welcher der Stolz Deutschlands und des ganzen gebildeten Europa bleiben wird, so lange der Sinn für geistvolle Ausübung der Tonkunst in ihrem ganzen Umfange, frey von

Digitized by Google

aller tadelsüchtigen Einseitigkeit und Beschränktheit, die Gemüther der Gebildeten belebt und erwärmt. (Gerber.)

Nachdem Busby von Haydn gehandelt hat, geht er auf Mozart über und sagt: Von der Betrachtung solcher Talente und Kenntnisse, wie Jos. Haydn besaas, zur Würdigung der natürlichen und erworbenen Fähigkeiten eines Tonsetzers, wie Mozart, übergehen, heisst das Vergnügen jenes Uebergangs zu empfinden, welcher den entzückten Naturfreund von einer blühenden Flur auf die andere oder in einen Garten bringt, worin die Blumen, zwar nicht von derselben Gattung wie die ersten und nicht so geordnet sind, um dem geblendeten Auge dieselben irdischen Constellationen darzubieten, aber doch gleichfalls mit dem Glanze der Gestirne wetteifern, und nur die Schönheit einer andern Hemisphäre zu entfalten scheinen. Allein Mozarts schöne Erzeugnisse waren, wo nicht glänzender, doch weniger einförmig, als die gleichmässig dauerhaften immer blühenden Werke Haydn's, und erforderten bloss einen länger von dem vereitelnden Ueberfalle der Sterblichkeit freien Boden, um nicht weniger zahlreich zu seyn.

Nachdem man allmählig mehr auf das Leichte, Populäre, Sentimentale hinarbeitend, mit Ausnahme weniger Meister, sich immer weiter von der alten Seb. Bach'schen Gründlichkeit entfernt hatte, trat Mozart auf, der, mit tiefer Verehrung für Bach erfüllt, in seinen eigenen Compositionen italienische Anmuth mit deutscher Kraft, und merklich mit Bach'scher Kunst (in dem Reichthume der Harmonie und in den melodischen figurirten Bässen, in contrapuncti-

Digitized by Google

tischer Behandlung überhaupt) verknüpfte, und nebst Jos. Haydn eine neue Epoche der Tonkunst begründete, mit welcher derjenige moderne Styl begann, dessen Reichthum, Fülle und Glanz sich auf der Bühne, im Concert und in der Kirche zu verbreiten anfingen. So viel aber die vielseitige Ausbildung der Instrumentalmusik hierdurch gewann, so ging doch zum Theil dadurch oft die grössere Einfalt und Würde des Kirchenstyls verloren.

Indessen erschienen Mozarts geniale Werke mit ihrem Reichthume an neuen Ideen, ihrem romantischen und humoristischen oder pathetischen Geiste, ihrer epischen Grösse und Pracht, und mit all' ihren Reizen und Schönheiten der Melodie und der harmonischen Ausführung. Dieser Genius, dessen Lob nie genügend ausgesprochen, dessen Name vom Kunstjünger nie zu sehr verehrt werden kann, dessen Ruhm ewig leben wird, war ganz Liebe und Harmonie, ein Nachhall des Schwanengesangs, der, mit Engelsharfen vermischt, die Seligen in den Gefilden der Ewigkeit einst empfängt. Bey ihm waltet nicht dieser innere Kampf, der die menschlichen Naturen zerwühlt, bey ihm werden Mühe und Anstrengung nie sichtbar, jeder Satz scheint sich an den vorhergehenden reihen zu *müssen*, Alles ist so leicht, so natürlich, so rein und eben so tief, als das unermessliche Blau des Himmels an einem schönen Frühlingstage. Daher erregen seine Werke, obenhin leicht betrachtet, jetzt nicht weniger Bewunderung als andere Meisterwerke, deren reine Verhältnisse und vollkommene Symmetrie fallen nicht so sehr in's Auge, als eine etwas fehlerhafte Anordnung, und

Digitized by Google

man erkennt bey dem ersten Blicke die gigantischen, aber herrlich gestellten Massen nicht*). Dringt man aber tiefer, so erscheint die wahre Schöne, die colossalische Tiefe und Grossheit der mit höchster Kunstvollendung verknüpften Elemente, man knieet nieder und betet an.

Mozart gehört in die Zahl derjenigen, die möglichst unabhängig vom Modegeschmacke der Zeit, nach dem Ideale ihres Geistes arbeiteten, und Gründlichkeit mit Feinheit und Schönheit der Behandlung in ihren Producten zu verbinden wussten.

Frühzeitigen Talenten drohen aber auch gewöhnlich grosse Gefahren; denn indem man sie zu Anstrengungen reizt, gehen sie gegen die Kindesnatur. So nur bey unserm Mozart. Er spielte schon in seinem 6ten Jahre brav, im 7ten und 8ten schrieb er Sonaten, im 12ten oder 14ten ein *Te Deum*, was wir noch jetzt nicht ungern hören! — So glaubt ihr wirklich, mit eurem Kinde dieselbe Ausnahme zu erfahren, die die Natur in fast einem vollen Jahrhunderte (seit Händel) nur ein Mal machte? glaubt, weil ihr ein Loos in der Lotterie habt, den grössten Gewinn zu erhaschen (dieser Vergleich sagt noch viel zu wenig), und macht in dieser Zuversicht den ganzen Zuschnitt des Lebens darnach?!

Ich frage auch nicht: war denn Mozart glücklich? — Ich habe ihn gekannt, er war es nie. Ich erinnre euch auch nicht daran, wie kurz sein Leben war. Ihr würdet wohl nur sagen: so brachte er Glück und Leben der Kunst zum Opfer! so steht er darum vor

*) Wie in der Symphonie C♯ mit der Schlussfuge.

aller Welt um so höher da! — Ihr habt Recht. Aber das ist gewiss, Mozart wurde in früher Kindheit weniger gereizt, weniger in der Kunst angestrengt, nicht einmal wissentlich zu ihr geleitet, sondern nur sich selbst überlassen, ja sogar zurückgehalten, bis *seine* ganz eigenthümliche Natur von selbst unaufhaltsam hindurch brach und unverkennbar ankündigte: Dieser soll einmal unter Millionen allein ganz gegen die Regel gerathen. Nun so wartet's nur still ab, ob sie über euer Kind dasselbe unwiderstehliche Machtwort zu sprechen, und ihnen diess grosse, *nur Anderen* wohlthätige Opfer aufzulegen vorhabe.

Mozart *schrieb* seine *Noten* in seiner Kindheit für sich auf Papier, wie es ihm eben zur Hand war; kleine Notenköpfe, aber verhältnissmässig grosse Schwänze. Die Noten sind einander sehr gleich, recht deutlich und ohne alle Abkürzungen; selbst das *Forte* und *Piano* etc. schrieb er durch *alle* Stimmen der breiten Partituren ganz genau bey; in späteren Jahren hingegen schrieb er sehr nett, nicht selten mit Verbesserungen, wo er denn das eben Geschriebene mit den Fingern auswischte, oder das schon getrocknete mit einem einzigen dicken Kreuz verdammte. Radirt hat er wohl nie, und eben so hat er selten was nachgetragen und eingehängt.

Mozart's Körper kränkelte *in seiner letzten Lebenszeit* und litt besonders an äusserst leichter Reizbarkeit der Nerven, und wurde, wie sich wohl psychologisch erklären lässt — überhaupt sehr furchtsam, was er auch schon früher war, besonders viel von Todesgedanken beunruhigt. Nun arbeitete er so viel und schnell, — freylich desshalb zuweilen auch

Digitized by Google

flüchtig, — dass es scheint, er habe sich vor dem Aengstenden der wirklichen Welt in die Schöpfungen seines Geistes flüchten wollen. Seine Anstrengung ging dabey oft so weit, dass er nicht nur die ganze Welt um sich her vergaass, sondern ganz entkräftet zurücksank und zur Ruhe gebracht werden musste. Jedermann sah, dass er sich auf diese Weise bald aufreiben müsse. Die Zuredungen seiner Gattin und seiner Freunde halfen nichts, die Versuche, ihn zu zerstreuen, eben so wenig. Er that Etwas seinen Lieben zu Gefallen, fuhr mit ihnen aus; nahm aber an Nichts mehr wahren Antheil, sondern lebte immer fort in seinen Phantasieen, aus denen ihn nur zuweilen ein Schauder vor dem Tode, der sich schon um sein Gebein zu winden anfing, erweckte. Seine Gattin bestellte oft heimlich Personen, die er liebte: sie mussten ihn zu überraschen scheinen, wenn er sich wieder zu tief und anhaltend in seine Arbeit versenkte: er freute sich zwar, blieb aber dennoch beym Arbeiten. Sie mussten nun viel schwatzen: er hörte Nichts: man richtete das Gespräch an ihn: er ward nicht unwillig, gab einige Worte dazu, schrieb aber fort.

In dieser Zeit und traurigen Gemüthsstimmung schrieb er bekanntlich die Zauberflöte, *La Clemenza di Tito* und *sein Requiem*. Schon über der Zauberflöte versank er, dem Tag und Nacht gleich war, wenn ihn der Genius ergriff, in öftere Ermattung und minutenlange halb ohnmächtige Bewusstlosigkeit. Die Musik dieser Oper hatte er recht lieb, obschon er über manche Sätze, die gerade den allgemeinsten Beyfall erhielten, lachte. Man hat zwar das Selt-

Digitized by Google

same des Gesanges der geharnischten Männer, während der fromme Tamino die Pamina durch Feuer und Wasser führt, und die wunderleisen grillenhaften Uebergänge und besonders Ausgänge der Melodie in mehren Kritiken bemerkt, aber die eigentliche Pointe, von welcher jene Sonderbarkeiten abhangen, nicht angemerkt. Die schwarzen Männer singen nämlich unter dem düstern melancholischen Accompagnement die uralte Kirchenmelodie etc.

(Rochlitz.)

Mozart konnte seine Zauberflöte wegen Kränklichkeit einmal nicht selbst dirigiren, desshalb legte er zu Hause die Uhr neben sich und hörte im Geiste die Musik. „Jetzt ist der erste Act aus — jetzt ist die Stelle: Die grosse Königin der Nacht etc.“ sagte er, und dann ergriff ihn wieder der Gedanke, dass das Alles für ihn bald ganz vorbey seyn werde, und er schauderte zusammen.

Busby sagt: Die Ouverture der Zauberflöte und die der *Clemenza di Tito* und das Requiem durch Flights und Robsons erstaunenswürdige cylindrische Orgel zu hören, heisst die Wunder der Musik und der Mechanik in kunstreicher Composition und im Instrumentenbaue kennen lernen.

So sehr auch Mozart als ausgezeichneter Künstler anerkannt wurde, so *blieb er* doch auch *nicht frey von Tadel.* Hier einige Beyspiele:

Gerade desshalb, weil Mozart Genie war, hatte er weit mehr Fehler, als andere Componisten. *)

*) Jo. Bapt. Schaul *Osservaz. instruttive all' uso degli amanti della lingua italiana e delle belle* etc. Frankf. b. Willmanns.

Digitized by Google

Das Genie will Alles umfassen, kümmert sich nicht um Regeln oder ältere Vorbilder: die Meisterbahn, die so viele Andere vor ihm betraten, verschmähend, will er selbst Original seyn und alle Uebrigen, die mit ihm in die Schranken treten könnten, übertreffen.

Ueber Mozart's eigenhändigen Katalog seiner Werke heisst es ferner: Diese Ueberschwemmung von Arbeiten beurkundet zwar die Fruchtbarkeit seines Talents, aber zugleich ihre Aehnlichkeit einer Ueberschwemmung, welche Alles verheert und Erde und Pflanzen, Steine, Holz und Wasser unter einander wirft. Seine Werke enthalten Gutes, Mittelmässiges und Schlechtes, ganz Schlechtes, wesshalb sie keines solchen Aufhebens werth sind, als seine Verehrer davon machen. Ich behaupte, dass die Melodie in den Singstimmen nicht selten gezwungen und schleppend ist, und den natürlichen Fluss entbehrt, welcher den italienischen Gesang auszeichnet. Seine Harmonie ist rauh, hart und gesucht: die Quartetten, Quintetten, Septetten und Finalen seiner Opern sind allzu überladen: ja, wie oft sogar hat er sich gegen den gesunden Menschenverstand versündigt! Ist wohl das letzte Finale der Zauberflöte mit der gesunden Vernunft zu vereinbaren, da er die drey Knaben in so schweren Tönen singen lässt, welche selbst einem erfahrnen Sänger auszuführen Mühe kosten würden! — Im Tito singt Sextus, von Gewissensbissen gequält, zu Titus ein Rondo! Ist das Sextett aus *Es* ♯ im zweyten Acte des Don Juan, in welchem die Spitzbüberey des Leporello entdeckt wird, nicht in einem höchst tragischen Style geschrieben, anstatt dass es nur theilweise einen tragi-

Digitized by Google

schen Anstrich haben sollte? (*mezzo carattere.*) — Im letzten Duette des Don Juan mit Leporello aus *E*♯ sind die Flöten ganz gegen ihre Natur gesetzt, dergestalt, dass auch der geübteste Spieler nicht im Stande ist, die so schweren Stellen mit Deutlichkeit und Reinheit auszuführen. Noch ist eine Arie der Donna Anna aus *D*♯, welche, man mag das Zeitmaass noch so geschwind nehmen, immer für die Singstimme zu schleppend bleibt, hingegen für die Begleitung stets zu schnell ist, so dass ein Mischmasch daraus entsteht. In den Arien überhaupt ist er, wenige ausgenommen, niemals glücklich gewesen, weil die Begleitung meistentheils nur aus Nachahmungen besteht, nämlich: wenn die erste Violine eine Idee beginnt, so wird diese von der zweyten, von der Viole oder dem Basse, oder von Blas-Instrumenten wiederholt, so dass die Instrumente eine von der Singstimme ganz verschiedene und eigene Sprache reden. Und wie oft offenbart es sich, dass sein Haupt-Instrument das Clavier war und er wenig von der Natur der Instrumente verstand, indem er für sie setzte, was ihm eben beliebte, ohne sich um die leichte oder schwere Ausführung zu kümmern.

Die Begleitung muss einfach, natürlich und fasslich seyn; dann gewinnt sie an Ausdruck, Energie und Effect. Aber man soll für ein Orchester keine Concerte setzen und mit Gewalt die Saiten-Instrumente mit einer übertriebenen Anzahl von lärmenden Blas-Instrumenten übertönen, wie Mozart gethan hat, als Posaunen, Hörner, Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Trompeten und Pauken, welche sich alle vereinigen, den armen Violinen sowohl als

Digitized by Google

den Singstimmen den Krieg zu erklären. Ich verdamme in dieser Rücksicht daher jeden Tonsetzer, er sey Deutscher oder Italiener; doch in den italienischen Opern sind die Instrumente weit weniger gemissbraucht, als in den deutschen. Wo man aber solche Fehler findet, sind sie tadelnswerth und abscheulich, weil ein solcher üppiger Luxus zur Barbarey führt, und alle philosophischen Musiker sollten sich der Verbreitung eines solchen ausgearteten und verdorbenen Geschmackes widersetzen. Wo ist der Sänger, dessen Stimme durch das Geräusch der Harmonie, durch die aufgehäuften Accorde und die Millionen von Noten durchzudringen vermag? Man könnte mit Recht sagen, dass die Instrumente singen, und nicht der Sänger. Von allen Opern Mozart's, obgleich viel Triviales darin ist, halte ich die Zauberflöte für die melodieenreichste. Es herrscht Einfachheit und Sparsamkeit darin. — Die Arie: Diess Bildniss ist bezaubernd schön etc. nennt er einen Gassenhauer! — Einige Stücke ausgenommen, ist Tito so trocken und langweilig, dass diese Arbeit weit eher für die ersten Früchte eines aufkeimenden Talents, als für die eines ausgebildeten gelten kann. Es leuchten nur einige Genieblitze hervor, welche zeigen, was Mozart bey besserer Leitung hätte werden können. Das Wenige, was mir die Italiener geben, macht mir mehr Vergnügen, als alle Reichthümer der Deutschen, weil das Wenige zu Herzen geht, hingegen jener Reichthum Nichts.

Dieser Schaul lässt nicht einmal das Urtheil gelten, was Jos. Haydn 1785 zu Mozart's Vater über Mozart äusserte, der damals 29 Jahre alt war, „weil

Digitized by Google

das Urtheil ein Doctor der Musik fällte, und die Gelehrten oft das Wissen und das Ungewöhnliche eines Talents nur desswegen beloben, um ihre persönlichen Eigenheiten zu rechtfertigen." — Schaul behauptet, die Ouverturen Mozart's sind nie im Stande, die Wirkungen hervorzubringen, als die Jomelli's, die man eigentlich nur Ouverturen nennen kann. *)

Nachdem nun dieser Schaul den Jomelli, den er den Gott der Harmonie nennt, Salieri und Andere, deren Ruhm Niemand schmälern wird, bis in die Wolken erhebt, sagt er noch: Wenn Mozart seine Unzulänglichkeit gefühlt hätte und den wahren Trieb zur Kunstausbildung, so würde er barfuss nach Bologna gewandert seyn, um Martini, den Nestor der Musik, zu Rathe zu ziehen. (Man weiss übrigens, dass Mozart den Martini schon kannte und ihn im Jahre 1770 besucht hat.)

Anderswo **) heisst es, Mozart habe kaum den Beruf zu einem Clavierspieler, und die Kritik schliesst so: *Si puo far di più per far stonare à professori?* womit besonders der Anfang des Quartetts gemeint ist.

Rochlitz selbst sagt, dass Mozart in den Feldern seiner Kunst als Fürst herrschte und glänzte, dass es aber doch einige giebt, worin er sich als unbedachtsamer Wanderer verirrte.

Anderwärts ist er auch ein Sänger des Waldes ohne Idealität genannt worden.

---

*) Briefe über den Geschmack in der Musik, von J. B. Schaul, Königl. Würtemb. Hofmusicus. Carlsruhe. Maklot. 1809.

**) *Osservazioni critiche sopra un Quartetto di Mozart.* Von Sarti. Es ist dieses das Violin-Quartett, welches mit Adagio $C\sharp\sharp$ beginnt, das Final ist *C* in Achtelnoten.

Digitized by Google

In Italien heisst es: Wir bewundern *tief* Mozart's Opern, aber nicht als Gesangmusik. (Dieses erklärt sich nun aus dem Sinne und Geiste der Nation, aus dem Stand und Gange ihrer musikalischen Cultur und aus ihrer Sprache.) Sie sagen: „seine Melodieen sind uns noch nicht fliessend genug: er lässt den Sängern zu wenig freyen Ausdruck, und wir haben Sänger, die sich darauf sattsam verstehen: er verstand die italienische Sprache nicht genug, oder ging zu willkührlich mit ihr um: er hat bey weitem zu viel und nicht leicht genug zu übersehendes Accompagnement, die Soloparthieen sind zu überladen: Alles ist nur *nach* reifer Ueberlegung vom Herzen zu geniessen. (Hier darf wohl zugesetzt werden: Mozart's Musik gut zu executiren, ist für Italiener zu schwer, denn in ganz Italien ist bis 1801 kein Orchester, das z. B. den Don Juan gut aufzuführen im Stande wäre.)

In Frankreich führt man nicht gern Mozart's Symphonieen auf, man kann sich ihren Geist noch immer nicht recht aneignen. Man sagt: Mozart ist allerdings als Instrumental-Componist *Haydn's Nebenbuhler,* aber weniger weiser Nebenbuhler: er beweis't weit mehr Genie, als Geschmack.

Der Italiener verlangt, der Gesang in der Oper solle deutlich und klar, nicht der künstliche Gesang der Kirche und frey von jenen kühnen gesuchten Modulationen seyn, die man in der Instrumental-Musik mit Vergnügen hört. Er giebt nicht zu, dass das Orchester den Sänger bedecke, um nur Künste des Tonsetzers und der Instrumente hören zu lassen, geht aber hier in seinen Forderungen zu weit, und

Digitized by Google

will Alles gar zu plan und kahl. Daher machen die Opern, auf die Deutschland stolz ist, in Italien kein Glück. Die Zauberflöte und *La Clemenza di Tito* gefielen in Mailand nur wenig, und *Così fan tutte* fiel in Neapel gänzlich durch.

In Paris war 1823 ein Streit zwischen Mozart's und Rossini's Anhängern, wie einst über Gluck's und Piccini's. Alles nahm an dem Kampfe Theil. Die Musiker waren auf Mozart's Seite und die Dilettanten, die Literatoren und die meisten Journalisten auf Rossini's. Die letzte Parthey hatte dabey den Vortheil, Alles, was sie für ihre Meinung zu sagen wusste, leichter durch den Druck zur allgemeinen Kenntniss zu bringen. Die Musiker wurden damit abgefertigt: der Neid spreche aus ihnen.

Man sagt, *) die Rossini'sche Musik lasse keine solche tiefen Eindrücke im Gemüthe zurück, wie die Mozart'sche. Allein die Musik ist eine Monarchie, der Gesang der absolute Monarch derselben und die begleitenden Instrumente seine getreuen Unterthanen: Rossini'sche Opern werden daher dem Publicum immer besser als die Mozart'schen gefallen. Rossini's Musik wird allenthalben nachgesungen: wo sind die singbaren Arien in den Mozart'schen Opern, welche den Dilettanten gefallen? Ausser dem Duett: *Laci darem la mano*, welches übrigens so trivial ist, dass weder ein Liebhaber noch ein Kenner sich dessen erinnert, welch anderes Stück macht im Don Juan auf die Seele einen Eindruck? Die allgemeine Tinte

*) *Cenni di una Donna già contante sopra Rossini.* Bologna. Sassi. 1823. (Sie heisst: Carolina Giorgi Righetti aus Bologna.)

Digitized by Google

sowohl dieser als aller anderen Opern Mozart's scheint mir ohne Haltung (*non sostenuta*); viel weniger jene der verschiedenen Empfindungen und Charaktere. Der Bauer singt oft wie der Held, und die ernsthafteste Person singt in einem trivialen Style. Die Scene des Geistes im Don Juan ist schrecklich und majestätisch; allein auf dem Theater *del Corso* fand man in ihr ein *Quantus tremor* und ein *Tuba mirum* der kältesten Puristen des verwichenen Jahrhunderts. Man behauptet, dass die Mozart'sche Musik einen hohen Grad Aufmerksamkeit und ein sehr empfängliches Gefühl erfordere, um in alle ihre Tiefen einzudringen; allein die Aufmerksamkeit findet nur da statt, wo Etwas wahres Interesse erregt; der Eindruck der Musik ist schnell und kann weder tief noch permanent seyn: der Mechanismus in der Musik erregt Langeweile und Gähnen.

In Mailand hat's geheissen: die Zauberflöte hat gar keinen Gesang. Auch: sie hat Nichts, als Gesang, und das Orchester zu wenig zu thun. Auch: diese Oper hat eine *Musica scellerata*. Letzteres sagten diejenigen, die nur einer *Musica di piazza* huldigen.

Von *Clemenza di Tito* sagten einige Mailänder, dass sie in der Scala keinen Effect machen könne, weil sie eine *Miniatur-Musik* habe, denn die Oper hat kleine und kurze Stücke. (Duette, Terzette.) Andere erklären den Ausdruck so: die Harmonie ist bis ins kleinste Detail ausgearbeitet. (Ueber dem Einzelnen ist aber wohl das Ganze zurückgesetzt? —) — Noch ein Vorwurf, der dort Mozart gemacht wird, hilft ebenfalls Ort und Zeit, Urtheil und Ge-

Digitized by Google

schmack bezeichnen. „Viele Stücke Mozart's endigen leise, das ist, wo nicht überhaupt unrecht, doch gegen den Effect.“ Und doch sagt man in Italien von jener lärmenden Cadenz, mit welcher fast alle Stücke der italienischen Oper endigen, sie sey eine Bettel-Cadenz, weil nämlich der Componist oder Sänger sich durch dieselbe den Beyfall des Publicums erbettele.

Es ist wohl nichts leichter, als jedem Stücke diess ewige Einerley anzufügen: allein ob dergleichen lärmende Schlusscadenzen *überall* am rechten Orte stehen, ist eine Frage, und Mozart wusste gewiss am besten, wo sie hingehörten. Will man letzteres nicht eingestehen, was sagt man zu der Erfahrung, dass sogar ein Finale, wie das erste im Titus, leise endigt und doch in Italien auf dem Theater den grössten Beyfall erregte? Und hat nicht das Terzett *Quello di Tito è il volto* bey jeder Vorstellung sehr grossen Beyfall erhalten, wiewohl es leise endigt?

„Musik, wie die Mozart'sche, bedarf keiner vorzüglichen Sänger.“ Was wird nicht hiermit ausgesprochen?

Einige in der Musik nicht unbedeutend seyn wollende Zuhörer von Mozart's Opern in Italien meinten, er hätte doch auch Vieles von anderen Meistern entlehnt, und citirten Opern zur Behauptung ihres Satzes. Als man ihnen aber sagte, diese Opern wären erst wenige Jahre alt, und Mozart sey seit 25 Jahre unter der Erde — war freylich die Sache anders.

Vala-Bregues sagte, dass Mozart im Grunde nicht für den Gesang habe gut schreiben können, weil er mit keinem guten Sänger zu thun gehabt hätte. „Er

Digitized by Google

habe leben sollen, um die Bekanntschaft seiner Frau (der Catalani) zu machen."

Die Opernarien Mozart's sind den Italienern auch desshalb zuwider, weil daraus Nichts anders gemacht werden kann oder muss, als was es schon selbst ist; und um eine Arie voll tiefer Seele, Empfindung uud Ausdruck zu begreifen, dazu gehört gerade wieder tiefes Gefühl und Seele.

Die Bässe sämmtlicher Mozart'scher Opern liegen ausser dem Reiche der italienischen und französischen Kehlen: ihre Besetzung bietet unbesiegbare Schwierigkeiten.

Ueber Mozart's Modulations-Manier sagten die Italiener: Dieses plan- und zwecklose Herumschweifen ist nur Folge der Unbeholfenheit, sich glücklich auf dem Platze zu helfen, wo man eben ist. In den herrlichsten Werken der grössten Meister aller Zeiten betrachtet man die Einfachheit, Ruhe, Ordnung und Klarheit als die nicht geringsten Eigenschaften. — Aber auch darin, wie fast in Allem, ist Mozart Meister und wird es bleiben, wenn auch neuere Scribenten, die Niemand kennt, obgleich sie, sich zu nennen, den Muth haben, ihm Geist und Urtheilskraft absprechen und nur Kunstinstinct zugestehen. (*Risum teneatis* —)

Nägeli *) weis't der Instrumentalmusik zu: das Gefühlleben, die Bewirkung einer freyen Stimmung durch ein freyes Tonspiel; die Vocalmusik, das Gebiet der Affecte, der Situationen. Diese wendet sich

*) In seinen Vorlesungen über das Wesen der Musik, gehalten in Stuttgart 1824.

Digitized by Google

an die Einbildungskraft und dringt selbst in den Geist und das Reich der Ideen. Er tadelt die falsche Cantabilität in der Instrumentalmusik, eine solche, die unvermittelt zwischen Instrumentalsätzen steht, um durch Gegensatz Effect zu machen. Er beschuldigt Mozart dieses Fehlers und misst ihm bey das Umsichgreifen eines musikalischen Unheils, das Anwenden eben dieser falschen Cantabilität und das Erregen von Affecten, durch Contrastirungen, da wo blos freyes Tonspiel zu Herbeyführung einer freyen Gemüthsstimmung herrschen sollte. Es kam so, weil, was bey ihm, besonders in den Symphonieen, aus Uebermaass des Reichthums geschehen, von wenigen begabten, als ächte Kunst nachgeahmt worden. Kaum vermochten seine unbedingten Verehrer unter den Zuhörern durch das Lob, das z. B. seinen Clavierconcerten und durch die Huldigung, die ihm als Schöpfer unsterblicher Opern gezollt wurde, mit jener frechen Kritik ausgesöhnt zu werden.

Einige halten den Don Juan, wiewohl für gross und harmonisch, doch aber mehr für schwer und kunstvoll, als gefällig und populär.

Rochlitz sagt, man könne wie Sterne die Reisenden, so die Musikhörenden und Beurtheilenden ebenfalls in vier Classen zerwerfen. In die zweyte setzt er die, welche nur mit dem Verstande hören und den Namen der Kunstkenner führen. — Die Einen lieben nur alte Musik und hören das Neue nicht gern. — Die Zweyten suchen ihre Freude bey dem Anhören der neuen berühmten Meister, falsche Quinten, verbotene Octaven zu finden.

Digitized by Google

Den ersten war Mozart zuwider sein ganzes Leben lang, und nur nach seinem Tode wurden sie mit ihm versöhnt durch sein Requiem, in welchem er sich dem ältern Kirchenstyle nähert. Den letzteren war er durch frühere Arbeiten interessant, weil sie in seinen damals nicht seltenen Vernachlässigungen der grammaticalischen Regeln Stoff zum Tadel des Meisters fanden und in seinem Beyfalle bey dem Publicum Stoff zu klagen über die Geschmacklosigkeit der Zeitgenossen.

In der Zauberflöte, die weniger wahren innern Werth hat als Don Juan, *Così fan tutte* etc. sind bey vielen einzelnen meisterhaften Scenen auch verschiedene Arien und dergl. in einem gar zu kleinlichen, beynahe niedrigen oder gemeinen Style geschrieben. Das Ganze hat daher nicht die gehörige Haltung, so wie man auch nicht selten Wahrheit oder richtige Darstellung des Charakters vermisst, z. B. wenn eine königl. Prinzessin und ein Vogelsteller sich auf ein und dieselbe Art ausdrücken. *Auch* beweisst es, dass Mozart's Stärke nicht in richtiger Declamation bestand. (Aus der allgem. deutschen Biblioth. so wie auch das folgende.)

Ueber den Schauspieldirector. Einzelne sehr schöne Züge machen, dass diese Operette, von einem minder als vorzüglich bekannten Tonsetzer componirt, allenfalls für ein Meisterstück gelten könnte; allein gegen M.'s übrige theatralische Arbeiten ist sie unbedeutend. Man findet darin nicht die ihm sonst eigene Originalität, ja sogar ganz gewöhnliche, zum Theil bekannte Gedanken. Ja, man möchte hier und da den Text für untergeschoben halten, wenn man

Digitized by Google

nicht schon wüsste, dass es dem Verfasser in Absicht auf die Declamation zuweilen nicht glücken wollte. Auch die Modulation ist hin und wieder sehr gemein, und von kleinen Nachlässigkeiten gegen den reinen Satz ist diese Musik nicht durchgängig frey. (Uebrigens sehr hübsch.)

Siebigke sagt gegen zwey Aufsätze wider Mozart im Journal von und für Deutschland 1799, die wahrscheinlich von J. F. Reichard herrühren: eigentlich ist es freylich nicht zu entschuldigen; aber Mozart opferte *oft* lieber die Worte auf, als eine schöne Melodie, wofern diese nur auf die herrschende Hauptempfindung passt. Man verdankt bey ihm diesem Fehler die lieblichsten Melodieen. Die Hauptempfindung hält er vortrefflich.

Nägeli tritt, in der ganzen Welt allein, gegen die ganze Welt allein, gegen Mozart's Quartette auf, als gegen das Vollkommenste, was man irgend in dieser Gattung besitzt — weil er nun einmal aus eigener Machtvollkommenheit und wieder gegen die ganze Welt behauptet hat, die Instrumentalmusik solle blos durch freyes Tonspiel eine freye Stimmung herbeyführen: jene Quartette aber thäten mehr, drückten Affecte aus etc., und das gebühre ihnen nicht, sondern der Gesangsmusik: sie sängen zugleich und spielten nicht bloss: das aber wäre falsch und verwerflich. — (Wenn er nun einmal gegen diese Werke sich aufmachen will und Nichts gegen sie einzuwenden hat, als dass sie des an sich Guten, ja Vortrefflichen zu viel und auch aus anderen Gattungen musikalischer Werke enthalten — wie kann man den Meister besser preissen, als dadurch? —)

Digitized by Google

Mozart, ce génie de la douce mélancolie, cet homme plein de tant d'idées et d'un goût si grandiose, cet auteur de l'air: Non so più cosa son, cosa facciò, *a quelquefois un peu abusé des modulations. Il lui est arrivé de gâter les beaux chants, dont les premières mésures sont exactement les soupirs d'une ame tendre. En les tourmentant un peu vers la fin, souvent il les rend obscurs pour l'oreille, quoique dans la partition ils soyent clairs pour le lecteur. Quelquefois, dans ses accompagnemens, il met des chants trop différens de celui de l'acteur en scène: mais que ne pardonneroit-on pas en faveur du chant de l'orchestre, vers le milieu de l'air:* Vedrò, mentr' io sospiro, felice un servo mio! (Figaro) — *chant divin, et que tout homme qui souffre d'amour se rappella involontairement.*

Dissonances) *Les gens du métier Vous diront, que Mozart abuse surtout des intervalles de diminuée et de superflue.*

Clementi, l'émule de Mozart, dans ses compositions pour le Piano, a publié à Londres, cette patrie des caricatures, un recueil de caricatures harmoniques, dans lesquelles il contrefait les plus celèbres compositeurs de Piano: quiconque a la connoissance la plus legère de manières de Mozart, Haydn etc., et entend ces petites Sonates, composées d'un prélude et d'une cadence, devine sur le champ le maître du quel on se moque; on y reconnoit son style, et surtout les petites affectations et erreurs dans lesquelles il est sujet à tomber.

Bey anderen Gelegenheiten heisst es: Mozart hat ungeachtet seines sonst bewunderungswürdigen Ge-

Digitized by Google

schmacks sich in seiner Bearbeitung des Messias, wobey doch die höchste Vorsicht nöthig gewesen wäre, Ueberladungen und Einschaltungen zu Schulden kommen lassen, welche der erhabene Schöpfer jenes Meisterstücks gewiss als störend verwerfen würde. Die herrliche Bassarie: das Volk, das im Dunkeln wandelt, ist tief melancholisch, und es gehört dazu eine ernste Ruhe in der Begleitung. Händel hat hier daher auch nur Violinen und Bässe (aber ohne Zweifel so *viele* tüchtige, als der Sänger erschreyen kann). Mozart dagegen hat unbedenklich die Flöten, Clarinetten und Fagotts zu Hülfe genommen. Gleich im vierten Tacte fallen sie ein, als ob jemand aufzuwecken wäre, brechen dann gleich ab, stellen sich aber der betrübten Malerey wegen wieder ein, wo die Worte: „ein grosses Licht" kommen, schweigen nochmals, kommen bald wieder etc. Man kann sagen dass auch dabey wieder Mozart's Genie erkennbar ist; aber Händeln hat er hier zu Grabe getragen und den ganzen Charakter des Stücks aufgehoben.

Der Verfasser von: Ueber Reinheit der Tonkunst schreibt: Mozart's Kirchensachen, in ein rein verliebtes leidenschaftliches Wehen ausartend, tragen ganz und gar das Gepräge der weltlichen, der gesuchtesten und also der recht gemeinen Oper. (Er will wohl nicht vom *Ave verum corpus*, oder vom Requiem etc. sondern von seinen Jugendarbeiten diess gemeint haben.

Von einigen Mozart'schen Claviervariationen mit Violine sagt man: Schwierigkeiten folgen auf Schwierigkeiten und schnell beflügelte Sätze der rechten Hand wechseln mit solchen für die linke. Das giebt

Digitized by Google

denn diesen Producten eine solche Einförmigkeit, dass wenn man eins gehört hat, man beynahe alle gehört hat. Zwar wird man diese Variationen immer gern hören und sie als Muster und Uebungsstücke schätzen; allein man vermisst doch in ihnen die sinnreichen Inversionen und Nachahmungen und die in der gebundenen Schreibart variirten Sätze, wodurch solche Compositionen allein einen wahren Werth erhalten können. Vergleiche ähnliche Arbeiten Bachs.

An anderen Orten heisst es, Mozart's *Misericordias Domini* sey nach einer gewissen Regel sehr melodisch gesetzt. Der Text besteht, wenn man so sagen will, aus zwey kurzen Sätzen: *Misericordias Domini* und *Cantabo in aeternum;* im Grunde aber nur aus Einem Satze. Man nimmt entweder das Eine oder das Andere als den Grundgedanken. Ist's ersteres, so muss auch das *Cantabo* sich mit beugen; ist's *Cantabo*, so muss der Begeisterte auch die Barmherzigkeit mit in den Jubel aufnehmen. Der beliebten Malerey wegen, der auch Händel manches Opfer brachte, hat es Mozart so gemacht, dass das *Misericordias Domini* als *Grave* leise, das *Cantabo in aeternum* aber stark und in einem frischen Fugensatze gesungen werden soll. Ist die letzte Spindel abgewickelt, so kömmt wieder das *Grave*, und dann wieder die Fuge.

Was immer gegen Mozart's frühere Kirchenstücke gesagt werden mag, so sind am 15ten October 1825 zu Wien im St. Stephan und in der Hofkapelle zwey grosse Vespern von ihm aufgeführt worden, erstere durch Gänsbacher, welcher bezeugt, dass sie ganz das Gepräge von Mozart's Genius tragen. Beyde sind

Digitized by Google

aus *C* für vier concertirende Singstimmen, zwey Violinen, Trompeten, Pauken, Orgel und Violon.

Auf eine Clavier-Sonate mit Violine von Mozart lautet das Urtheil dahin: Es wäre nur zu wünschen gewesen, dass er sich weniger vom Modegeschmack unsers Zeitalters fesseln liess. Er kann uns stärkere Speise vorsetzen. Der zweyte Theil ist in Vergleichung zum ersten viel zu lang. Zwar giebt es keine bestimmte Vorschrift, aber ein Unterschied von 3½ Seiten ist kein Verhältniss. Das Adagio ist voll sanfter Empfindung, wahrer Ausdruck schmachtender Liebe, und die Verwechselung der Klanggeschlechter, die Mozart sich in diesem Satze zweymal erlaubt, ist nicht nur ohne Härte, sondern auch von guter Wirkung.

Das Grosse der Kunst.

Kein Componist der Welt, unter den Alten wie unter den Neuen, hat das Grosse musikalisch glücklicher dargestellt, als der mächtige, unsterbliche Revolutionair unserer Musik — Mozart. Was auch dieser Strahlen werfende Genius in seiner Kunst versuchte, gelang zwar freylich mehr oder weniger, aber es gelang — jedoch hier, im Gebiete des Grossen, des Erschütternden, ist seine eigentliche Heimath. Und hier verweilte er auch, war es irgend zulässig, mit unverkennbarer Vorliebe — hier in einem Lande, wo fast immerwährende Stufen und Erdbeben ihn selbst nothwendig früh aufreiben mussten. Es haben andere vor ihm, wie Jomelli, und noch mehre nach ihm diess Feld mit ausgezeichne-

Digitized by Google

tem Glücke bearbeitet; aber keiner mit grösserem, wohl keiner mit gleichem Glücke. Und vornehmlich hat keiner sich auf diesem Boden so innerhalb der Grenzen des wahrhaft Schönen zu halten gewusst — so frey sich zu halten gewusst von allen beträchtlichen Abschweifungen in das Rohe oder Freche, oder in das Groteske, Bizarre, Widerhaarige. Man übersehe erst, höre dann und studire nun seine bedeutenderen Werke, besonders die Ouverturen, die Finalen und hierher gehörigen Scenen des Don Juan, mehre Stücke des Idomeneo, besonders das erste Finale und die Scene *Volgi intorno*, das erste Finale der *Clemenza di Tito*, die meisten seiner Symphonieen, seine Clavierconcerte, z. B. das aus $D\flat$, $C\flat$, $C\sharp$, $B\sharp$, von welchen die ersteren *posthuma* sind; dann verschiedene seiner Quartetten — man gehe über zur Kirchenmusik, zu seinen Motetten, z. B. zu der aus $D\sharp$ und zum ersten Satze der aus $D\flat$, und nun besonders zu seinem Requiem: *Requiem aeternam, Dies irae, Rex tremendae* etc. — und man hat über die hier besprochene Gattung von Musik in Absicht auf zweckmässige Anwendung der Kunstmittel zugleich die schönsten Muster für das, was sich nicht mehr in Worte und Räsonnement einfangen lässt. Seine besten Nachfolger, Cherubini und Beethoven, haben bisher (1805) noch nicht vermocht, wie er, die Kunst der Natur zu bezwingen und sich überall vor Ausschweifungen zu bewahren.

Das Ideal.

Zum Erstaunen öffnete Mozart's Zauberhand mit einem Male die bisher fest verschlossenen Thore.

Digitized by Google

Er war es, der alle die herrlichen Zweige des grossen Baumes in ihrer eigenthümlichen Form und Farbenpracht überschauend, diesen Gesammteindruck in sich aufnahm, um als höchster schaffender Genius alle diese Form und Farbe nur als Masse zu betrachten, und daraus die erhabenen Werke zu bilden, in denen sich die Uebereinstimmung und Harmonie aller zu einem Zwecke verbundenen mannigfaltigen Theile in so hohem Grade vorfinden, dass nirgends eine einseitig hervorstrebende Kraft, ein prädominirendes, nicht aus der Urschönheit abgeleitetes Princip daran nachzuweisen ist, sondern alle schöne Form, Bewegung und Farbe in höchster Ruhe und Einheit verschmilzt, als freyes Product des schaffenden Geistes.

Parallelen zwischen Mozart und Anderen.

Will man zwischen *Mozart und* seinem Zeitgenossen *Jos. Haydn* eine Parallele ziehen, so ist wohl folgende thunlich. Wenn wir Haydn und Mozart zusammenstellen, so zeigt uns ein erfreulicher Blick die heilige Einheit in der individuellsten Mannigfaltigkeit; und die verschiedenen Verhältnisse Beyder stören das Fortschreiten ihrer Geister nicht, wenn wir schon in der Bestimmung des Schicksals Beyder auf merkliche Verschiedenheiten stossen. Musik der Väter weckte den Tonsinn der Söhne. Mozart war der Sohn eines musikalischen Vaters; Jos. Haydn weckten die Gesänge und Accorde der ländlichen Cither. Der Sohn des Musikers, dessen Genie früher gepflegt, sich früher entwickelte, hatte mit weniger Hindernissen zu kämpfen, als der Sohn des Radmachers Haydn. Mozart entwickelte sich früher,

Digitized by Google

vollendete aber auch früher. Mozarts Genius wurde früh unter den gefälligen Musen Wiens gepflegt; Haydn lebte auch in Wien; aber seine Jugend verwundeten die Dornen, während Mozart auf ihren Rosen gewiegt wurde. Haydn kam nie nach Italien, wie Mozart, wohl aber in das Land des tiefsinnigsten Ernstes, England, wohin Mozart nicht kam. Mozart zeigte in seinen früheren Compositionen einen düstern Ernst, strengen Contrapunct, und leicht wär' ein zweyter Seb. Bach aus ihm geworden, hätten ihn nicht Wiens gefällige Musen umgeben und Italiens Zauber-Melodieen mit ihren Blumenketten umwunden. Aber dabey wirkte seine Kraft wohlthätig auf die Anmuth seiner Umgebungen, theilte sich ihnen mit, und so ward Mozart Schöpfer jenes neuen Styls, der italienische Anmuth mit deutscher Kraft verbindet. — Haydn's frühere Compositionen sind melodisch, tändelnd; denn er hörte nichts als gefällige Musik, und Porpora war ein Italiener. Dieser heitere melodische Genius reis'te nach England, und dort ward er, wie Mozart im Süden, der Schöpfer eines neuen Styls im Norden, der die Anmuth des Südens mit der Kraft des Nordens vereinigte. — Beyde bekamen ihre eigene Popularität, die sich in dem Maximum des Idealen umarmte. Mozart gab der südlichen Popularität nordische Gelehrsamkeit; die Grazie seiner gefälligen Melodie umwand aber der düstere Ernst der englischen Musik tiefer in Haydn, denn er gab der nordischen Gelehrsamkeit südliche Popularität. — In Beyden war vereint, was sie einander zu geben schienen. Mozart suchte seine Melodie mit der Kraft der Harmonieen zu begleiten,

Digitized by Google

er gab der Anmuth des Südens die Kraft des Nordens; Haydn beschenkte die Kraft des Nordens mit südlicher Anmuth. Haydn versteckt seine tiefen Harmonieen unter Rosen und Myrtengewinde seiner Melodie; Mozart drängt unaufhaltsam durch Tonströme, kämpfend wie der jugendliche Held. — Haydn wandelt gemüthlich, wie der jugendliche Weise, auf Blumengefilden der erquickenden Ruhestätte zu; Mozart erscheint plötzlich, prächtig und gross, majestätisch wie der Blitz oder die Sonne. — Haydn bereitet vor, wie ein Frühlingstag aus sanftem Morgenlichte, und schafft sich erst rings herum den Himmel, in dem sich seine Erwählten freuen sollen; Mozart tritt wie ein Sohn des Lichts plötzlich und unerwartet unter die Sterblichen und reisst sie mit allmächtigem Arme im unaufhaltsamen Fluge hoch empor zum Olymp. — Haydn's Genius sucht die Breite; Mozart's Genie aber die Höhe und Tiefe. — Haydn führt uns aus uns heraus; Mozart versenkt uns tiefer in uns selbst, und hebt uns über uns. — Aber beyde Genien stehen kraftvoll, gleich anmuthig da, und wandeln so in den Schatten, wie sie von uns ausgegangen sind. — Mozart starb in seiner schönsten Blüthenzeit und sein Geist schuf im Verscheiden noch ein vollendetes Meisterwerk des höchsten Ernstes; Haydn ging als ein lebenssatter Greis von hier und schuf, als solcher, — ein Jüngling am Geiste — eine neue Schöpfung, und einen neuen Frühling und einen glühenden Sommer im Winter seines Erdenlebens. — Jeder von Beyden behauptet seine Originalität, aber Beyde sind die Schöpfer eines guten Geschmacks.

Digitized by Google

Kindliche Einfalt, Naivetät, Unschuld, Bestreben des naturgemässen Ausdrucks der Empfindung ohne Ueberladung und Willkühr, Klarheit, Ordnung und Verständlichkeit machen die *Lichtseite* — Einförmigkeit, Steifheit, methodische Leere und Trockenheit aber die *Schattenseite* der Tonkunst vor Haydn aus. Er schliesst sich durch seine musikalische Ordnungsliebe, durch das Methodische und Planmässige seiner Werke, welche — die früheren vorzüglich — oft sogar den Anschein eines bestimmten Zuschnitts haben, und durch die kindliche Einfalt seiner Melodieen an die beschriebene Periode an. Aber durch den Reichthum seiner Gedanken, durch die unerschöpfliche Gewandtheit in der Ausführung derselben und in dem Gebrauche der Instrumente kann er als Stifter einer neuen musikalischen Epoche angesehen werden. Sein scherzendes, humoristisches Wesen verlor bey allen Spielen seines Geistes nie den entworfenen Plan aus den Augen. — *Mozart* nahm noch einen kühnern Flug; bey ihm schimmert nie oder nur höchst selten die Reflexion über seine Werke hervor, welche in Haydn's Werken von dem erfahrnen Kenner grösstentheils wahrgenommen werden kann; und doch bleibt auch Mozart darin höchst bewundernswürdig und im Ganzen unübertroffen, dass bey dem freyesten Gange seiner Tonweisen und bey der Ueppigkeit und Fülle seiner Harmonieen dennoch nie ein Mangel an Zusammenhang oder eine gesuchte willkührliche Verbindung, nie eine grelle Modulation, stets die tiefste seelenvollste Verkettung musikalischer Gedanken wahrgenommen wird. Seine Producte sind wahrhaft orga-

Digitized by Google

nisch zu nennen, indem sich alles Einzelne in ihnen mit Nothwendigkeit aus dem Ganzen entwickelt; und doch zeigen sie die Freyheit jedes wahren Kunstwerkes. Sie sind die Erzeugnisse eines tiefsinnigen Geistes, und doch verräth Nichts ihr Entstehen; man lebt, denselben hingegeben, in einer eigenen unsichtbaren Welt, und nur das Wiedereintreffen der Gedanken in die Wirklichkeit nach dem Verschwinden seiner Töne erinnert an den Künstler und die Kunst.

Scheint uns in Haydn's Werken die Phantasie dem Verstande noch unterworfen, so stehen beyde in Mozart's Tonstücken in so unauflöslicher Verbindung, dass sie fast nirgends einzeln und getrennt erscheinen.

Haydn und Mozart haben auch das mit einander gemein, dass auch nicht das unbedeutendste Denkmal ihre Grabstätten anzeigt — in dem Wien, in dem sie, der Stolz der deutschen Musik durch die ganze gebildete Welt, gelebt, gesungen, gestorben, sie, ehemals das Eigenthum dieser Kaiserstadt, wodurch sie ihre grosse Celebrität in Ansehung auf Musik erreicht hat.

Beyde haben in mehren ihrer Quartetten zuerst die gewöhnliche und auf die Stufenfolge menschlicher Empfindung consequent und gut berechnete, mithin der Wirkung auf das Gemüth sehr vortheilhafte Reihe der Sätze in so fern abgeändert, dass sie das *Scherzando* oder die humoristiche sogenannte Menuett nicht nach dem Andante folgen, sondern ihm vorgehen liessen. Diess wird jetzt zuweilen

Digitized by Google

selbst bey Symphonieen (wo jene, wohl bedacht, es niemals thaten) keinesweges verständig nachgeahmt. Man thut es schon, an die Absichten jener Männer zu denken, ja nicht selten offenbar denselben entgegen. — Der psychologische Grundriss eines Quartetts im Ganzen seiner Sätze ist: Erstes Allegro, Andante oder Adagio, Scherzando etc. Nun schreiben aber jene Meister ihre Sätze nicht selten, ohne vom Hauptcharakter derselben abzuweichen, doch sehr ernst, in einfach edlen künstlerischen Verhältnissen, für ein sehr gemässigtes, wenigstens nicht rasches, nicht fliegendes Tempo und auch lang: da, fühlten sie nun, konnte das Andante, das sich jenem Satze, in der Empfindung wie in der Ausarbeitung, nun einigermaassen nähert, nicht vollgültig wirken. Es musste erst etwas lebhaft Reizendes, etwas Feuriges folgen, um dann durch Contrast das Andante zu heben und den Zuhörer fähig zu machen, es nach Wunsch aufzunehmen: und darum nahmen sie das Scherzando vor, wodurch sie ihren Zweck erreichten. Hingegen nach einem heitern, raschen und glänzenden, feurigen ersten Allegro macht das Andante in unmittelbarer Folge gerade den schönsten Effect, und das Scherzando darnach ebenfalls.

Jene grossen Männer wurden wahrscheinlich, wie alle genialen Erfinder, mehr durch ihren innern Sinn als durch Reflexion auf jenen Gedanken gebracht und in der Anwendung desselben dahin gebracht, fast ohne alle Ausnahme auch hier das Rechte zu treffen. Den Nachfolgern liegt es ob, sich über das Warum ins Klare zu setzen und nur *in denselben Fällen* ihren Abweichungen zu folgen.

Digitized by Google

Gleich merkwürdig sind Mozart und Haydn wegen der Lauterkeit und Deutlichkeit ihres Styls und der auserlesenen Anordnung ihrer musikalischen Perioden. Der erste schien wegen seiner umfassenden Manier und Kenntniss des Effects, der andere in seiner edlen Empfindung und seinem ausgebildeten Ausdruck ausgezeichneter zu seyn.

Was Haydn und Mozart (später Beethoven und Romberg) in der Gattung der Symphonieen geleistet, und die Höhe, worauf diese Meister sie erhoben haben, macht es, man sollte fast glauben, (wenigstens in der Form) beynahe unmöglich, noch etwas durchaus Neues auf diesem Felde der Composition zu erzeugen. In der gegenwärtigen Form, welche die Symphonieen (als Gattung überhaupt) nach und nach durch jene Meister erhalten hat, scheinen diese Alles erschöpft zu haben, was erforderlich ist, um sie als die vollendetste darzustellen.

Haydn und Mozart wagten es zuerst, bey äusserst leidenschaftlichen Stellen den Orgelpunct in die Höhe zu verlegen. Haydn brachte in einer seiner neusten (1798) und schönsten Symphonie aus *C* in den Schlusssatz eine Fuge; auch Mozart that diess früher in seiner furchtbaren Symphonie aus *C♯* mit der Schlussfuge, worin er es bekanntlich ein wenig arg macht. Aber wie thaten diese Meister das? — Nun kam der Schweif des Löwen. Warum setzen die meisten modernsten Componisten die Hörner, offenbar ihrer Natur und eigenthümlichen Schönheit zuwider, Trompetenmässig, die Trompeten nicht selten, ebenfalls ihrer Natur zuwider, Hornmässig? Auch hier sind die *Duces gregis*, Mozart öfterer,

Digitized by Google

Haydn seltener, vorangegangen; aber muss man denn gerade Alles blind nachahmen, oder vielmehr plump nachmachen? Und dann — wo haben jene Männer es gethan? wo es besonders frappiren sollte und musste.

Zur Instrumentalmusik gehört viele Phantasie und Eigenheit. Nachdem Haydn und Mozart eine Kunst erschaffen und auch gleich auf den höchsten Gipfel geführt haben, wie sie weder das Alterthum noch irgend eine Zeit gekannt, reicht Studium und Talent zur Melodie nicht mehr hin, um etwas Bedeutendes und Grosses in der Instrumentalmusik zu liefern.

Wo anders lies't man sogar von einem Feinde Mozart's: Haydn erschuf das Quartett aus der hellen reinen Quelle seiner lieblichen originellen Natur. An Naivetät und heiterer Laune bleibt er daher auch immer der Einzige. Mozart's kräftigere Natur und reichere Phantasie griff weiter um sich und sprach in manchem Satze das Höchste und Tiefste seines innern Wesens aus: er war auch selbst mehr executirender Virtuose und muthete daher den Spielern weit mehr zu; setzte auch mehr Werth in künstlich durchgeführte Arbeit und bauete so auf Haydn's lieblich phantastisches Gartenhaus seinen Pallast.

Mozart und Beethoven — der Tag und die Nacht. Es hat mich lange beunruhigt, dass ich so oft einen Widerspruch in mir wahrzunehmen glaubte, wenn ich anerkennen müsste, dass so Vieles in Mozart so viel vollkommener sey als in Beethoven, und dass der letzte mich dennoch wunderbarer — und tiefer

Digitized by Google

ergriffe. Endlich fand ich im Verhältnisse des Tages zur Nacht eine ganz ähnliche geheimnissvolle Erscheinung; denn wir müssen Alle anerkennen, dass der Tag in seiner leuchtenden Klarheit, in der tausendfältigen Entwickelung aller Gegenstände der Natur, reicher und vollkommener ist, als die Nacht. Aber dennoch bleibt dem königlichen Herrscher ein gewisses Gebiet der Ahnung ganz verschlossen, und wir können es eben so gut begreifen, wie wir die Majestät des Tages anerkennen, dass der Dichter mit Recht unmuthig ausruft: „Dein allleuchtender Tag, Phöbos, ist mir verhasst," oder dass sich ein Anderer über „die gemeine Deutlichkeit der Dinge" verächtlich äussert. Der Tag erreicht das höchste Ziel der Wonne, was in der Befriedigung liegen kann; die Nacht dagegen strebt nach dem, was nur im Wunsche und in der Ahnung empfunden wird, also nach einem Unendlichen. Und daraus entwickeln sich alle Erscheinungen, die durch Tag oder Nacht hervorgebracht werden. Der Tag gebiert die Ruhe, die Freude, die Lust, die Sicherheit seiner selbst, das Glück; denn er nährt sich von dem himmlischen Lichte der Sonne. Die Nacht dagegen erzeugt Bangigkeit, Wehmuth, Sehnsucht, verlangende heisse Liebe, Ahnung und Drang nach dem Höchsten, nach dem Unerreichbaren; denn kein Licht erhellt sie, aber jenseits der Finsterniss strahlen dem Hoffenden die ewigen Sterne, die mächtigeren Sonnen einer andern, aber fernen, unerreichbaren Welt. — Mozart, strahlender Sonnengott der Kunst, der Du uns mit Wärme, Leben und Wonne durchdringst, erfülle mich mit Deinem in göttlicher Freude schwelgenden

Digitized by Google

Geiste, wenn ich von Dir reden will! Wo wir hinblicken, entzückt uns der harmonische Geist der Ordnung des Beherrschers, der in allen Deinen Schöpfungen waltet. Alles dient dem Ganzen und ist darin gross, und doch hat es eigene herrliche Bedeutung. — Don Juan mit allen seinen Schauern und Schrecken ist in der That ein Werk, das mehr dem Tage, als der Nacht angehört. In die furchtbare, entsetzliche Geheimnisse bewahrende, Introduction fällt doch einiges Tageslicht. Sie gleicht einem durch Gewitterwolken schwarz und dräuend verhangenen Morgen, der aber mehr und mehr die feindlichen Gewalten besiegt. Plötzlich bricht der Feuerstrom der Sonne durch die zerreissenden Wolken und das Leben liegt vor uns in üppiger Herrlichkeit und Fülle und Kunst, schäumend und gewaltig, wie ein vollendeter Gebirgsstrom. Doch ist dieses Werk das mächtigste von allem, was Mozart je geschrieben. Der Schmerz der Anna geht in jene Welt hinüber und richtet sich aus der Nacht nach den Sternen hinauf. — Hier berühren sich beyde Meister. — Wie heilige Dämmerung noch das verglimmernde Sonnenlicht und zugleich schon die blinkenden bleichen Gestirne zeigt, so haben beyde ein gemeinschaftliches Element, darin schmelzen sich Wehmuth und Lust so wunderbar zusammen, dass das Ganze sich selbst nicht mehr kennt. Mit der einen Hand bieten wir der Nacht den Gruss des Willkommens, die andere drückt uns noch der schmerzlich Abschied nehmende Tag, und in diesem Momente, wo sie uns Beyde so nahe treten, erkennen wir sie als verwandte Geschwister. — Beethovens dämmernd hinaufsteigende Nacht ist Mo-

Digitized by Google

zart's wehmüthig sinkender Tag; seine Abendröthe ist Beethovens Morgenröthe, die aber nicht den Tag, sondern die Nacht verkündet. Beethoven steigt daher in seinen hellsten Momenten nur bis zu der Zeit hinan, wo der erste entzündende Morgenstrahl des Lichts am hohen Berggipfel glänzt, während Mozart in seiner düstersten Tiefe doch immer noch einen Strahl des versinkenden Tags in das bange Herz fallen lässt. So das ewige Requiem; denn auch in dieser Musik erbleicht ihm die Sonne unseres Tages, und durch die dämmernde Nacht leuchten ihm schon die Gestirne des Jenseit und durchdringen das Ganze mit göttlicher Ahnung. Darum fasst es die Seele so wunderbar und erhebt sie, ohnehin sie zu beruhigen, und tröstet sie, ohne ihr den Schmerz zu nehmen. Leben und Tod ringen noch; das Himmlische wird aber schon geahnet, empfunden; das Leben hält uns noch mit Liebe; es ist verklärender Todeskampf. — Ja der Sonnenaufgang, das Jenseit ist nahe. Die Nacht des tiefen, dunkeln Grabes wird durch rosige Lichtwolken dämmernd erleuchtet. Noch liegen die Todten in der Grufft; die Posaune des Gerichts donnert sie in dem erhabenen *Tuba mirum* auf; halb sind ihre Sinne noch irrdisch, schwer; aber in äusserster verschwebender Ferne vernehmen sie schon den süssen Laut der Engelstimmen; das *Benedictus* tönt herüber, wie wenn es die verklärte Cäcilie selbst seegnend hinhauchte. — Fürwahr, es bricht wirklich schon der Tag jener Welt herein, und hier geht der Meister weiter in der Ahnung, als Beethoven, dem nur die Sterne des Jenseit leuchten, da die Mozart'sche Nacht wenigstens durch eine Mond-

Digitized by Google

morgenröthe erhellt wird. — Der wunderbare Genius stand, als er diess Werk erschuf, schon in jener Welt; sie erschien ihm wie ein Traum, der aber schnell bey dem Entstehen verschwindet. Beethovens ganzes Leben hingegen bewegt sich in dieser göttlichen Ahnung; und eben darum muss er der irrdischen Wirklichkeit so ganz fremd seyn. Denn er hat Nichts von dieser Erde, als den Staub, der seinen Leib bildet. Sein erhabener Geist lässt ihn nie sich zur irrdischen Tiefe hinunterbeugen. — Die Gewalt des leuchtenden, siegenden, triumphirenden Tages, die in Mozart wohnt, ist in keinem Werke so allmächtig, als in der Symphonie *C ♯*. Schon der erste Satz, obschon vielleicht der schwächste, ist ein herrlicher Sonnentag mit blauem wolkenlosem Himmel. Im Adagio umfängt uns die geheimnissvolle Nacht des Waldes; Sonne und Himmel äugeln freundlich in die duftige Dämmerung hinein; die Waldwässer rauschen leise schauerlich neben uns. Plötzlich deckt eine Wolke Phöbus leichten Schild, düstere bange Nacht droht uns zu begraben — da bricht das seelig wonnevolle Thema wie Sonnenstrahl durch die Gewölke und der goldene belebende Strom des Lichts dringt mit erquickender Wärme ins Herz. Aber vollends der Schlusssatz! diess ist ein Feyertag der Welt, ein Sonnenaufgang über weiten Wassern, wo Himmel und Erde in zurück strahlender herrlicher Verdoppelung erscheinen. Mit leichter Anmuth entfalten sich die ungeheuersten Kräfte, die vier Elemente der Themate bauen eine Welt aus ihren einfachen Grundstoffen auf Himmel, Erde, Meer und Sonne, die erhabensten Gedanken des Weltall's, die

Digitized by Google

ungeheuersten Urmotive desselben, sind hier in solcher Uebereinstimmung und Harmonie gehalten, dass das Ganze leicht wie der Erguss des flüchtigen Augenblicks vor uns steht. Spielend stand dem Meister das Gewaltigste zu Gebote, wie ein Gott den Riesenschwung der Planeten um die Sonne zu einem lichten Tanz flammender Sterne macht. — Das ist aber die Tagesklarheit, die uns so vertraut mit dem Uebergrossen macht, indem sie es uns in seinem harmonischen Gteichgewichte darstellt, welches, indem es alle ungeheueren Kräfte gegen einander abwägt, immer in ruhiger Anmuth bleibt. — — Wie dagegen die Nacht geringe Gegenstände zu einer erhabenen schauerlichen Grösse erheben kann, so weiss der unendlich tief schaffende Genius Beethoven's aus einem Senfkorn einen Riesenbaum zu entwickeln. Man denke an die Symphonie C^b, wie die kleine schmerzlich hingehauchte Figur aus zwey Tönen unter der erzeugenden Kraft des Meisters zu ungeheurer Kraft emporschwillt und als donnernder Waldstrom zuletzt den Hörer auf unerbittlichen Wogen dahinreisst. Anfangs ist's ein leiser Luftzug, der durch die Wipfel der Bäume malerisch streift und sie im blossen Strahle des versinkenden Mondes leicht bewegt; aber die Schwingen wachsen ihm gewaltig und plötzlich brausst es als Orcan durch den Wald, dass die alten Stämme scheu und bebend die Häupter gegen einander drängen und die stolzen Kronen furchtsam beugen. Aber noch soll die Vernichtung des jüngsten Gerichts nicht hereinbrechen; wie eine zauberische Elfenkönigin tritt die melodische Grazie wieder ein und beruhigt schmeichelnd den empörten

Digitized by Google

Sturm; Leucothea, die selige, welche das wild gehobene Meer wieder zum heitern Spiegel des Himmels und der tröstenden Gestirne ebnet. Leicht, ätherisch schwebend wiegt sie sich im Glanze des Mondes dahin, und unser Herz folgt ihr mit unendlicher Sehnsucht und Wehmuth; sie ist uns eine Geliebte, von der uns die Klufft des Lebens weit unerreichbar scheidet. — Wahrlich, kein Meister vermag das Geheimniss der Liebe so ergreifend in Tönen auszudrücken, als Beethoven, wie je aber auch die Nacht die Sehnsucht eines liebenden Herzens in die heftigste Wallung bringt. Wo ist eine süssere, seligere Nacht der Liebe, die nur im Uebermaass ihrer Entzückung wieder ihren Schmerz erzeugt, geschildert, als in der Adelaide? Senkt sich nicht der ganze wunderbare Hauch einer südlichen Nacht auf uns nieder? Hören wir nicht die Klage der Nachtigall? Rauscht die Welle nicht melodisch unserm Ohr entgegen? Lächeln nicht aus dem dunkeln Blau des Himmels ewige Sterne liebevoll herab? Und durchschauen wir nicht den Garten der Geliebten, die wir in jenem fernschimmernden Marmorschlosse süss ruhend wissen, ja, die von uns träumt? — Wahrlich, dabey werden wir erst unseres eigenen Herzens bewusst; wer nie geliebt hat, erkennt daraus die Seligkeit der Liebe.

Vielfältig hat man auch *Parallelen* gezogen *zwischen Tonkünstlern und Malern,* und hierin hat man Mozart verschieden verglichen. In dieser Beziehung behaupten Manche, dass, gleich grossen Malern, in Mozart's Erfindung poetischer und artistischer Reichthum, unerschöpflicher Reichthum und Glück, und

Digitized by Google

er in seiner Ausführung bey weitem am glücklichsten in dem sey, was gross und prächtig, nicht so ganz auf dem Reinen in dem, was erhaben ist.

Carpani, der eine Vergleichung zwischen vielen Tonsetzern und vielen Malern angestellt hat, nennt unsern Mozart den Giulio Romano in der Musik.

Wo anders wird behauptet: Gleichwie *Raphael Sanzio's* einfache Grösse — Trockenheit, Kälte, störrige Reizlosigkeit eine Zeit lang in die romanische, Correggio's Farbenzauber leere Farbenspielerey, gezierte Licht- und Schattentändeley eine Zeit lang in die lombardische Schule brachte, so hat auch Mozart im Ganzen mehr Uebles als Gutes in seiner Schule veranlasst.

Der Vater Mozart's pflegte zu sagen: sein Sohn sey das in der Tonkunst, was *Klopstock* unter den Dichtern.

Man hat an *Shakespeare* gerühmt, und man kann es eben sowohl an *Mozart*, dass ihre Kunstschöpfungen auch auf das Volk Eindruck machen, dass sie auch den Ungebildeten Freude und Ergötzung gewähren. Von Mozart's grösseren Werken hat wohl nur die Zauberflöte wegen ihrer durch die meisten Parthieen verstreuten Anmuth, die die höchste Pracht gleichsam schonend verschweigt, allgemein gefallen. Den Don Juan ganz zu geniessen, ist schon mehr vonnöthen, aber man geniesst ihn wie den Hamlet, Macbeth, Romeo; man ahnet dunkel die lebendige Grösse, die göttliche Kraft, mit der hier die Geisterwelt in die irdische tritt, um sie zu zerstören. Idomeneo, *Così fan tutte* und Figaro haben dem Volke nie ganz behagen können, so wie Göthe's

Digitized by Google

Tasso, Iphigenie, Egmont und Claudine von Villabella.

Auch das Wunderbare wird in Shakespeare fast immer musikalisch vorbereitet, und dieses Dichters Geister sind gleichsam umgeben von seltsamen Tönen, durch die sie von der lebendigen Welt geschieden werden, und die selbst zu dem nüchternsten Gemüthe mit jenem süssen Schauder reden, den ausser ihm noch Niemand hervor zu rufen vermochte, als Mozart im Don Juan. Mozart ist denn auch der Einzige unter allen modernen Künstlern, der eine Vergleichung leidet mit Shakespeare. In ihnen Beyden erscheint uns das allseitige Leben in jenem warmen Glanze, der sich Niemanden beschreiben lässt, der ihn nicht selbst zu erblicken vermag; in ihnen Beyden ist kein Streit mehr zwischen dem Ideellen und Reellen, dem Intensiven und Extensiven, die hier in sicherster Vereinigung ruhen; in ihnen überhaupt ist von keinem Kampfe mehr die Rede, sondern wir erblicken nur die stille, ewig siegende Gewalt, die in sich selbst beschlossen ist, da sie das Uebersinnliche ergriffen hat. Sie ist bestimmt, begrenzt durch sich selbst, wodurch das Unendliche eine Erscheinung wird für die Phantasie. Das Vermögen dieser bestimmten sichern Begrenzung bey dieser Ansicht ist nur Mozart's und Shakespeare's Eigenthum.

Die Vorwürfe, die man dem grossen Britten gemacht hat, sind auch dem edlen deutschen Künstler zu Theil geworden. Das Komische und Tragische, sagt man von Shakespeare, liegt in seinen Werken auf eine seltsame Art durch einander geworfen, und

Digitized by Google

eben dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Thränen in die Augen gelockt hat, macht uns in wenig Augenblicken darauf durch einen bizarren Einfall oder barocken Ausdruck ihrer Empfindungen zu lachen, oder kühlt uns doch dergestalt ab, dass es dem Dichter hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, in der er uns haben möchte. Göthe hat Shakespeare gerechtfertigt. Nur von Mozart, der doch so ganz einig ist mit dem ersten der modernen Dichter, weil er der erste Musiker ist, dauert das Urtheil fort: selbst geistvolle Verehrer seines Genie's sprechen ihn nicht frey von dieser Vermischung des Tragischen und Komischen. Allein hier ist's gerade, wo sie irren, denn es ist nicht das Tragische und Komische, welches er zusammenstellt, sondern das Romantische mit der Parodie desselben, so wie diess auch bey Shakespeare der Fall ist, der nicht eigentlich Tragödien und Komödien, sondern romantische Dramen schrieb. Kurz, Shakespeare wird im Mozart angetroffen.

Mozart und Shakespeare kommen auch darin überein, dass sie die einzigen Künstler sind, die dem Sinne des Zuschauers einen Geist erscheinen lassen können, an dessen Unbegreiflichkeit das Gemüth zu glauben gezwungen wird. Auch ist's gerade das Begreifen dieser Unbegreiflichkeit allein, das uns mit jenem süssen Schauer erfüllt, wenn die dunkle Gestalt des dänischen Königs über die Bühne schreitet. Wir fühlen bestimmt, dass keine einzelne Function hinreichend war, um diesen Geist hervor zu rufen, und auch der nüchternste Mensch nimmt hier den

Digitized by Google

einseitig klügelnden Verstand gefangen, damit er nicht die reine Receptivität des Gemüths störe. Doch fast noch allmächtiger wird der Geist des Gouverneurs im Don Juan wirken müssen, denn von ihm ist selbst die Sprache entfernt worden, durch welche Hamlets Geist uns näher befreundet wird. Jenen umgiebt eine Musik, für die die Sprache kein Wort zu sagen vermag, ausser dass sie keines für sie habe. Diese Töne des finstern Wesens sind durchaus grell geschieden von denen, die das klare Leben bezeichnen, auch wenn es, wie bey den meisten Personen dieser Oper, schon im Sinken ist. In der That, man dürfte den, der an dem Satze zweifelt, dass die Kunst die Darstellung des Unendlichen im Endlichen sey, nur in diese Oper führen, und er wird von der Wahrheit jenes Princips überzeugt werden müssen. Somit sind Shakespeare und Mozart die einzigen Künstler, die Geister auftreten zu lassen im Stande sind, welche sich wirklich als Geister geriren.

Tiefe, kühne, glückliche Griffe ins menschliche Herz und lebhafte Darstellung der Affecten sind ihnen Beyden gemeinschaftlich. Eben so der Hang und das Talent zum Grotesken, sowohl im Tragischen als im Komischen. Beyde trifft der Vorwurf einer gewissen Gleichgültigkeit gegen alte Kunstregeln: bey Shakespeare gegen die poetische Einheit, bey Mozart gegen den reinen Satz. Beyde hatten tiefes ästhetisches Gefühl, ohne ganz geläuterten Geschmack, aus Mangel wissenschaftlicher Bildung. Daher die öftere Verletzung des Schicklichen bey Shakespeare durch Anachronismen und Gräuelscenen, bey Mozart durch

Digitized by Google

die häufigen Contraste des Komischen mit dem Tragischen und durch bizarre Tongänge. Indessen war hieran ihr Publicum auch nicht wenig schuld. Dagegen unterdrückt Shakespeare wieder die Stimme der Kritik durch frappante Situationen, und Mozart durch frappante Modulationen.

Verstümmelungen und Ausscheidungen hat sich Shakespeare in Frankreich müssen gefallen lassen: und eben so ist auch die Zauberflöte daselbst verstümmelt und zerrissen worden. Bey der Zauberflöte war indess der innere Zusammenhang der einzelnen Theile so klar und in die Augen leuchtend, dass es in der That von jenem unberufenen Umarbeiter eine arge ästhetische Myopie voraussetzt, die, so lange sie noch nicht durch gute Hülfe von aussen her den organischen Zusammenhang und die technische Untheilbarkeit eines Kunstwerkes zu entdecken im Stande ist, es nicht wagen sollte, über bedeutende Compositionen deutscher Meister, viel weniger über die eines Mozart zu urtheilen.

Mozart's Opern überhaupt.

Es mag wohl mancher schätzungswerthe Componist über die Wahl der Texte, welche Mozart zum Behufe seiner Compositionen getroffen, mitleidig gelächelt haben. Mozart hat eine Zauberflöte, einen Don Juan in Musik setzen können: würde er auch den französischen Tarare componirt haben? worauf aus innigster Ueberzeugung Nein zu antworten ist. Ein Componist von Talent und Genie, oder der, der Beydes und die Natur der Musik nicht muthwillig verkennt, kann unmöglich von dem

Digitized by Google

Beaumarchais'schen Pasquinaden-Witze begeistert werden.

Bey Betrachtung der Mozart'schen Opern lässt man sich gewöhnlich zu sehr von den grossen hervorragenden Hauptmassen hinreissen; man lässt die Detail-Schönheiten, in denen doch unendlich mehr des Verdienstes, der Geistesgrösse und der Schöpferkraft liegt, zu sehr ausser Acht. Aber der gebildetere Theil des Publicums sollte nicht Schönheiten übersehen, die nur diesem grossen Künstler eigen sind. Don Juan wird stets als sein grösstes Meisterwerk angegeben. Nach der gewöhnlichen Art zu urtheilen, ist diess natürlich: die Handlung verträgt eine Menge imponirender, stark erschütternder Stellen, die um so stärker wirken, als sie leicht deutlich gefasst werden können. — Was den meisten Menschen entgeht, ist die fein gefühlte Charakteristik, nicht allein der einzelnen Personen, sondern der ganzen Handlung einer jeden Oper.

Im Don Juan ist Mischung von Erhabenheit und Leichtsinn; im Figaro die joviale Haltung des Ganzen; in der Zauberflöte Munterkeit mit Würde und feyerlichem Ernste gepaart; in *Così fan tutte* die sanften Halbtinten der feineren Weltverhältnisse, diese süsse Schwärmerey, die von der Ouverture bis zum letzten Accorde das schönste, in allen Theilen harmonischste Ganze ausmachen, das je ein Künstler hervorzubringen vermochte; in der Entführung aus dem Serail diese National-Charakteristik in der erhabensten Darstellung — was überhaupt ein Vorzug Mozart's und nur bey ihm in dieser Grösse anzutreffen ist: diese Einheit des Charakters. — Wenn

Digitized by Google

nun aber ein jedes seiner theatralischen Werke das grosse und seltene Verdienst der Einheit und Charakteristik, das Gepräge des feinsten Menschenkenners an seiner Stirne trägt, welchem soll ich den Vorzug geben? Wollte man aus dem Inhalte seiner Opern oder dessen Behandlung von Seiten des Dichters einen Vorzug herleiten — ist mehr Abwechselung der Situationen in einer dieser Geburten des Aberwitzes, was kömmt Mozart dabey zu Schulden, oder was hat er hier für Verdienst dabey? Daher gefällt mir von Mozart's Opern am besten diejenige, die ich zuletzt höre.

Zwar behauptet ein Theil, dass Mozart ein grösserer Instrumental- als Singcomponist gewesen sey, und er hätte oft die Worte *nur* mit glücklichen und angenehmen Instrumental-Sätzen bekleidet. Allein, wenn auch diess bisweilen der Fall ist, so ist es doch unleugbar, dass in Ansehung des Ausdruckes und dessen, was grosse prächtige Wirkung hervorbringen muss, Mozart immer Muster bleibt. Er besaass eine grenzenlose Phantasie: von ihrem Strome hingerissen, sah er nur auf das grosse Ganze, und so entstanden oft bey der Ausführung für einzelne Instrumente beynah unausführbare Schwierigkeiten.

Sevelinges sagt: von der einfachen Romanze bis zur lyrischen Tragödie, von dem Walzer bis zur Symphonie wird Mozart stets als derselbe, immer gleich gross gefunden. Nie ging er in Augenblicken der Begeisterung zum Claviere: so wie er die Feder ergriffen hatte, schrieb er schnell fort, dass es einer Uebereilung gleich sah. Das ganze Stück wurde

Digitized by Google

empfangen, durchdacht und gereift in seinem Kopfe während er die Noten zu Papier brachte.

Bey Mozart hält die reiche Instrumentirung die Hauptideen desto enger zusammen, und lässt diese desto kleiner hervortreten; auch weiss er zu rechter Zeit aufzuhören, und sagt nicht Alles über ein Thema, was er wohl hätte sagen können.

Mozart erhebt durch seine Opern die Tonkunst zur höchsten Höhe und zeigt sie in ihrer höchsten Mannigfaltigkeit. Es scheint in denselben Alles so natürlich aufgefasst, dass wir uns manche wesentliche Verbindung zwischen der Musik und dem Gedichte vorstellen können, bis wir das Daseyn einer solchen Verbindung dadurch widerlegt finden, dass der Componist die nämlichen Melodieen auf verschiedene Texte anwendet, und überall damit dieselbe natürliche Wirkung hervorbringt.

Wenn die Vocalmusik, nach d'Alembert, Nichts ist, als eine Uebersetzung der Worte, auf welche man den Gesang schreibt, so folgt, dass diejenige Vocalmusik die schlechteste ist, die sich am weitesten von diesem Begriffe entfernt — und so grausam wird man gewiss nie einen Mozart lästern wollen — Mozart, gleich Raphael, den Seelenmaler, den Dolmetscher der innersten geheimsten Empfindungen, der den Accent jeder Leidenschaft so sehr in seiner Gewalt hatte, dass, fände man seine Gesänge, zumal die dramatischen, ohne Text, jeder richtig Fühlende dieselben Worte darunter schreiben würde, auf welche die Musik gesetzt war.

Der grosse Vereinigungspunct aller Style in der Musik fand sich in den Werken Händels. Manche

Digitized by Google

derselben sind in der That merkwürdiger für scientifische Composition und sinnreiche Erfindung, als für Einfachheit der Wirkung. Er liebte die nachahmende Begleitung. Der Geschmack der späteren Meister war mit diesem Style sparsamer. Unter diesen wird Mozart's Name ewig als einer der angesehensten stehen, da er, mit nicht minderer Strenge als Händel und Andere, aber mit einem fruchtbarern, unbeschränktern Genie aus gediegenen und edlen Stoffen die grösste Neuheit und Mannigfaltigkeit der Effecte hervorzubringen verstand. Alle Vorzüge der neueren und älteren Schulen sind in ihm vereint.

Unter den Operntexten wählte Mozart nur der Musik wahrhaft zusagende Gedichte zu seinen klassischen Opern, so paradox diess auch Manchem scheinen mag. Es ist übrigens ja Erfahrung, dass die poetischsten Componisten sogar herzlich schlechte Verse gar herrlich in Musik setzten. Da war es aber der wahrhaft opernmässige romantische Stoff, der sie begeisterte, wovon die Zauberflöte ein Beyspiel seyn kann. Obiges gilt nun z. B. von *Così fan tutte*, weil (denn die Musik kann das Komische in allen seinen Nüancen ausdrücken) in dieser der Ausdruck der ergötzlichsten Ironie liegt. — Figaro's Hochzeit ist mehr *Schauspiel* mit Gesang, als wahre Oper.

In der Behandlung der Geister hat sich Mozart in seinen Opern unübertrefflich gezeigt. Er lässt nämlich den Geist im zweyten Acte des Don Juan eine Melodie in fremden Intervallen und langen Noten, in feyerlichem Tempo und mit schauerlichem Accompagnement singen: er bietet allen Reichthum

Digitized by Google

seines Genie's, und alle, auch die tiefer verborgenen Schätze der Harmonie auf, um Schauder zu erregen: lässt den, welcher dem Gange seiner zusammengepressten Ideen folgen und sich nur dem Total-Eindrucke überlassen will, unter deren Fülle, Kraft und Menge fast erliegen — und erreicht seinen Zweck vollkommen.

Da in der Oper der Gesang (ordentliche Melodie mit Harmonie verbunden) *Natur* ist, so hat Mozart seinen Geist natürlich, also, menschlich zu sprechen, wie einen Menschen behandelt. Gebe man den Gesang des Geistes einem erhabenen Menschen, z. B. einem würdigen Alten, und man findet nichts Anstössiges, nichts befremdendes. In der That hat auch ein steinerner Mann, der erst hübsch anklopft, dann zu Tische kömmt und einem Lüstlinge die Busspredigt hält, etwas sehr Menschliches. Nur durch die Hoheit der musikalischen Ideen und die Summe der vereinigten Mittel der Musik hebt Mozart seinen Erscheinenden vor den übrigen Personen heraus und giebt ihm einen Anstrich des Uebernatürlichen. Wer also von dem Dichter einen so menschlich gezeichneten Geist vorfindet, wie Mozart, der folge ihm! aber er hat eine *duram provinciam* erhalten: denn wem steht das unabsehbare Reich der Töne so zu Gebote, dass er, wie dieser Componist, darin schalten und walten kann, und also seine Absicht so gut, wie er, erreicht? —

La finta semplice. *Opera buffa.*

Mozart war erst 12 Jahr alt, wie ihm Kaiser Joseph (1768), vor dem er sich damals auf dem Pia-

Digitized by Google

noforte hören liess, auftrug, diese Oper zu schreiben. Sie erhielt den Beyfall des Dichters Metastasio und des Kapellmeisters Hasse, ist aber nicht aufgeführt worden.

Mithridate. *Opera seria.*

Dieses ist die erste Oper, welche von Mozart auf dem Theater erschien. Er schrieb sie in seinem 14ten Jahre 1770 für das Carneval zu Milano. Trotz dem, dass sie eine Jugendarbeit Mozart's ist, in welcher sich sein Talent erst zu entwickeln begann, so erhielt sie dennoch allgemeinen Beyfall bey der Aufführung und wurde wiederholt gegeben.

Lucio Sulla. *Opera seria.*

Der eingeerntete Beyfall voriger Oper bewegte Mozart zur Composition dieser zum Carnevall 1773. Er schrieb sie ebenfalls zu Milano schon 1772, und sie erhielt noch mehr Beyfall als die vorige, daher sie auch noch mehrmal wie jene gegeben wurde. Diese beyden Werke tragen den Styl der gewöhnlichen italienischen Opern, indess heben der feurige Gesang, das Leben und der warme Geist seiner lieblichen Melodieen sie weit über den Tross des welschen Gesanges. Sie behaupten noch den dreystimmigen Satz und zeigen wenig von jenen künstlichen Harmonieconstructionen, die späterhin in seinen Werken angestaunt werden. Die Chöre dieser beyden Opern zeigen noch eine Steifheit, die sich ängstlich noch an die Regel bindet und die man mehr von einem trockenen Componisten, als von dem sich entwickelnden Talente Mozart's erwartet.

Digitized by Google

La famosa Buonsolazzi era in quell' epoca la prima Donna del Teatro Ducale. Non conoscendo M. ella si meravigliò fortemente que fosse stato incaricato a scrivere l'opera, nella quale ella dovea sfoggiare i suoi rari talenti pel canto, poichè troppo giovine maestro lo reputava ed incapace di accommodarsi alla sua voce. Rese ella per mano M. e gentilmente pregholo di voler prima di tutto comunicare a lei le sue idee relativamente alle arie ed alle scene, nelle quale ella dovea cantare, soggiungendo, che ella avrebbe supplito alla composizione. M. rise seguentemente sull' orgoglio di questa donna e rispose che di avrebbe servita secondo i suoi desideri. Pocchi giorni dopo presentoli M. alle prove, e rivoltosi alla B. la chiede scusa, se aveva osato di scrivere tutta la composizione della prima aria. Prese in manola Cantante questa composizione, vi gettò un rapido sguardo, e confusa per le tante bellezze, ond' era sparsa e per la maestria, con cui era condotta a termine non potea finire di ricolmare d'elogi il giovinetto, e se stessa di rimproveri. M. sorridendo li diceva; che se quell' aria non li fosse piaciuta, ne aveva un' altra tutta differente ed espressamente composta per lei, e se anche la seconda non se tornava a genio, gliene poteva presentare una terza. E tutte queste arie dalla B. esaminate e sentite degli intelligenti si sono trovate un capo d'opera e questo fu per Mozart un trionfo privato come un publico.

Un celebre maestro e suonatore non voleva persuadersi, che M. fosse così celebre negl' improvisi come si diceva. Egli sfida lo in un pubblico ci-

Digitized by Google

miento, ed i due Professori ricorronsi nella chiesa della Passione (similmente a Milano) dove ritrovansi due organi. Immensa folle di gente vi accorse. M. dietro i temi, che l'altro Professore gli somministrava sul primo organo, improvisò sul secondo in un modo divino.

La bella finta Giardiniera. *Opera buffa.*

Dieses für Kaiser Joseph II. 1774 geschriebene gehört zu den früheren Kunstwerken Mozart's vor seiner classischen Periode. Sie übertrifft die vorigen bey weitem und es ist ihr Originalität und Regelmässigkeit nicht abzusprechen, wodurch sie manche italienische Oper weit hinter sich lässt. Hier entwickelt sich Mozart's Talent schon mehr als im vorigen, und der Styl zeichnet sich durch eine ganz besondere Weichheit und auffallende Zärtlichkeit aus. Manche wollen behaupten, es habe irgend eine arcadische Oper von Piccini oder Guglielmi ihm hierbey zum Modelle gedient. Vorzüglich lieblich ist hierin die Romanze aus *C♯* mit obligater Föte, die auch hier und da zu einem beliebten Volksliedchen geworden ist. Man kennt sie unter dem deutschen Namen: die schöne Gärtnerin, oder: die Gärtnerin aus Liebe.

Idomeneo, Rè di Creta. *Opera seria.*

Diese Oper bildet den Uebergang der frühern Periode in die classische Mozart's. Er schrieb sie 1780 für den Fasching in München.

Die Ouverture ist prächtig und, ganz in demselben heroischen Style wie die Oper selbst, mahlt sie

Krieg und Sturm. Wild bewegen sich die Tonmassen durch einander, grosse Erwartungen nährend, auffordernd zum Streite in die donnernde Schlacht, zum Kampfe mit den im Sturme braussenden Elementen. Ohne ein vorausgehendes Adagio macht sie nur einen Satz und eilt mit Riesenschritten, wie Wetterwolken vom Sturme getrieben, einher. — Die erste Arie: *padre parenti* G♭ ist voller Ausdruck, und in den Worten: *Grecia caggion tu sei* in dem Uebergange in's B♯ liegt viel süsse Schwermuth und Wahrheit.

Das Finale mit den Chören der Argonauten ist ganz besonders malend. Welcher Tumult! welch ein kriegerisches Lärmen! wie beweglich die Saiteninstrumente! wie wirkt gegen das Ende hin das schnellere Zeitmaass so vortrefflich!

Die Arie des Arbace im zweyten Acte: *Zefiretti lusingheri* etc. ist sehr sanft schmeichelnd, und das grosse Quartett in diesem Acte ist vielleicht in seiner Gattung eines der schönsten aller Zeiten und Meister. Die Tiefen der Harmonie sind unergründlich, der Styl der erhabenste und die Oeconomie der Stimmenvertheilung das Resultat des reifsten Nachdenkens, die Verwebung beinah unerforschlich.

Der Chor der Schiffer: *Placido è il mare: andiamo! tutto ci rassicura* etc. mit untermischtem Solo ist der reinste Abdruck der ruhigsten heitersten Seele; man scheint die blaue Spiegelfläche des stillen wellenlosen Meeres vor sich zu sehen, und mit dem Boote sanft über ihre Fluthen zu gleiten. Clarinetten und Fagotte coloriren vorzüglich dieses heitere Gemälde.

Digitized by Google

Wie ausdrucksvoll der tumultuarische Schlusschor des zweyten Finales, wie schön und deutlich die allgemeine Bestürzung in diesem fugirten Chore und in der sonderbaren, ungewöhnlichen Tactart. Das Ineinandergreifen, Abfallen, Einsetzen und Nachahmen der Stimmen unter und mit einander ist zum Erstaunen hinreissend, und wie gewaltig werden dabey die Hörer ergriffen! Man wird unwillkürlich mit dem Tonstrome fortgerissen, man fühlt sein ganzes Selbst in ängstlicher Eile vorwärts getrieben, und kann, wie von einer grossen Angst befreit, erst mit dem Fallen der Gardine beym Schlusse diesses furchtbaren Chores, freyer athmen.

Eben so reichhaltig an Schönheiten und interessanten Situationen ist der dritte Act, besonders die Scene mit Idomeneo und dem Oberpriester, die Auftritte im Tempel u. m. Endlich lös't der Orakelspruch Neptuns den Knoten. Der Schlusschor ist einer der erhabensten und feyerlichsten; und ein Vorzug dieser Oper besteht darin, dass sie sich bis zur letzten Note gleich bleibt: kein zweckwidriges Tempo, keine üppig melodischen Auswüchse vernichten hier die erhabenen Eindrücke; edle und anständige Freude und Jauchzen des Volkes beschliessen dieses heroische Stück.

Mozart composa cette musique sous les auspices les plus favorables. L'Electeur de Bavière, qui l'avait toujours comblé de graces et de préférances, lui avait demandé cet opéra pour son théatre, dont l'orchestre était un de mieux composés de l'Allemagne. Il se trouvoit alors dans toute la fleur de son génie, il avait 25 ans, et était eperdument

Digitized by Google

amoureux (oder wenigstens zum ersten Male). *Il trouva dans ses sentimens pour sa Maîtresse les motifs des airs passionnés dont il avait besoin pour son ouvrage. L'amour et l'amour-propre du jeune compositeur* (sein Vater wollte ihn nicht die *Lange* heirathen lassen, weil sie Beyde nicht etablirt waren; es scheint, er habe ihm wollen zeigen, was er werth sey und erlangen könne: er meinte sicher, der Churfürst würde ihn anstellen) *exaltés au plus haut dégré, lui firent produire un opéra qu'il a toujours regardé comme ce qu'il avait fait de mieux, et dont il a méme souvent emprunté des idées pour ses compositions suivantes.*

Die Entführung aus dem Serail, oder: Belmont und Constanze.

Deutsches Singspiel in drey Acten.

Dieses componirte Mozart auf Befehl des Kaisers Joseph II. für das deutsche Nationaltheater in Wien 1782 nach Bretzners Texte. Es giebt dieses Stück zugleich einen schönen Zug Josephs, der den Geschmack an italienischen Opern durch deutsche Singspiele zu verdrängen suchte und mehr für das Vaterländische stimmte, wesshalb er die Composition dieses Stückes aufgab.

Dieses Kunstwerk schuf Mozart in seinem Bräutigamsstande, daher fühlt man auch den Einfluss, den diese Seelenstimmung auf diese Composition hat. Sie ist voll süsser Gefühle schmachtender Liebe, und hierin spricht sich auch Mozart's musikalisches Leben und Weben und seine Originalität aus. Im Ganzen hat dieses Stück noch den gewöhnlichen Zu-

Digitized by Google

schnitt deutscher Singspiele. Die Ouverture hat gegen Mozart's sonstige Gewohnheit noch ihre drey Sätze, Allo, Andante und Allo, und keine Finalen. Daher schadet die Ouverture durch die schleppende Verzögerung der Ueberraschung; und statt sonstigen Finalen schliesst der erste Act mit einem Terzette, der zweyte mit einem Quartett und der dritte nach Hillers und Standfuss hergebrachter Weise mit einem Rundgesange, wo jede Person zu guter letzt ihr Verschen singt.

Im Ganzen, abgerechnet die Fehler seines Zeitalters, ist der Plan dieses Singspiels vortrefflich und die Fabel vielleicht das vernünftigste aller übrigen Opernsujets. Die Charaktere sind, wie sich von Bretzner erwarten lässt, vortrefflich gezeichnet und von Mozart noch vortrefflicher colorirt.

Constanze ist ganz das leidende und treu liebende Mädchen; in ihrer Partie zeigt sie bange Sehnsucht und ist von Muth beseelt, wenn es darauf ankommt, ihrem Geliebten treu zu bleiben oder mit ihm zu sterben. Ihre Arie: Ach, ich liebte! war so glücklich! lebt ganz in der Phantasie der hellsten Erinnerung. Und welche Schwermuth, welcher nagende Kummer scheint die Musik in der zweyten Arie: Traurigkeit ward mir zum Loose etc. selbst zu verzehren in den Worten: Gleich der Wurm-zernagten Rose, gleich dem Gras im Wintermoose, welkt mein banges Leben hin. Welche Malerey in der letzten Zeile, welches lebendige Bild des Hinsterbens in der Instrumental-Begleitung, wo das Horn *decrescendo* fortsingt, der Fagott in ziehenden Noten schmelzt, und die Geigen wie die übrigen In-

Digitized by Google

strumente sterbend abwärts sinken! — Wie wahr sind Musik und Worte: Selbst der Luft darf ich nicht klagen meiner Seele bittern Schmerz; denn unwillig sie zu tragen, haucht sie alle meine Klagen wieder in mein armes Herz!

Der Heroismus in der Arie: Martern aller Arten etc. ist ausserordentlich und charakterisirt die treue und standhafte Liebe. Und wessen Thränen flossen nicht beym letzten Duette, wo Belmont und Constanze sich, wechselnd tröstend, zum Tode bereiten?

Belmont ist ein schönes Ideal eines treuen Liebhabers. Wie malt sich sein Muth, für sein Mädchen Alles zu wagen, und die Angst, sie vielleicht für sich verloren zu sehen! Die malerische Arie: Ach wie ängstlich, ach wie feurig klopft mein liebevolles Herz etc. ist sie nicht die reinste Sprache des liebesehnenden Herzens! Wie schön malen die Violinen das Pulsiren des ängstlichen Herzens; und bey der Stelle: War das ihr Lispeln? war das ihr Seufzen? Wie passend steht das Flötensolo da! Die Declamation des kurzen Recitativs mit nachahmender Oboe ist so redend, als durch die Instrumentation eigenthümlich charakterisirt. — Die Melodie der zweyten Arie: Wenn der, Freude Thränen fliessen etc. ist schwärmerische Liebe, der Abdruck der zärtlichsten Empfindung. — Die dritte Arie: Ich baue ganz auf deine Stärke, vertrau, o Liebe, deiner Macht! etc. wird durch Zuversicht, durch starken Glauben der Liebe mit allmächtigem Odem beseelt, und bietet einen festen Glanz in der Melodie dar. Wie sicher tritt der Bass auf! welche Wärme und frohe,

Digitized by Google

sich mit diesem Glauben verschwisternde Hoffnung malen die kurzen und heiteren Zwischenräume der Hörner und Clarinetten in die zuversichtliche Declamation? Sie bilden einen glänzenden Pallast werdender Seligkeiten, die gewisse Aussicht auf den süssen Lohn der Liebe, auf den festen, unwandelbaren Grund der Treue.

Blonde, die freie, auch in der Sclaverey das Gefühl ihrer Würde nicht verlierende Engländerin, entzückt durch Naivetät und erheitert durch ihre Launen. Solche naive Mädchencharaktere waren überhaupt Mozart's Lieblingsarbeit. — Die Arie: Welche Wonne, welche Lust! ist voller Feuer und athmet muntern Geist, daher bewegt sich die Melodie rasch und die Flöten charakterisiren das frohe Mädchen. Bey der Stelle in dem Duette mit Osmin: Ich gehe, doch rathe ich dir etc. kann man sich kaum des Lachens enthalten: wie drollig parodirt sie ihren alten grämlichen Osmin! Die Wirkung der meisterhaften Stellen Blondchens: Nicht so viel, du armer Geselle etc. und Osmins: Wahrhaftig nicht eh' von der Stelle etc. ist ganz der Natur abgeschrieben.

In Blondchens erster Arie: Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln etc. beweisst Mozart seine Meisterschaft im Gebrauche der Instrumente, wo er die blasenden weglässt, und Alles mit Geigen, Viola und Violoncello accompagnirt.

Pedrillo's lustigen, gewandten und feigen Charakter bezeichnet seine Arie: Frisch zum Kampfe etc., worin er sich Muth einsprechen will und doch seinen eigenen Worten nicht traut. Die Tonart der Entschlossenheit $D\sharp$ will sich zwar geltend machen,

Digitized by Google

aber das Accompagnement, und besonders die originell angebrachten Trompeten, die immer da schweigen, wo sie laut werden sollten, widerspricht dem Texte beständig, wie Pedrillo's inneres Gefühl seinen Worten. Wie zitternd accompagniren die Geigen bey den Worten: Sollt' ich zittern, sollt' ich zagen? — Sogar der Declamation merkt man den bloss geborgten Muth an, hingegen die Stelle: Nur ein feiger Tropf verzagt etc. singt er aus völliger Ueberzeugung. Diese Arie ist überhaupt eine der durchdachtesten, die Mozart je componirte. — Der unerwartete Trompetenstoss bey Pedrillo's Stelle in der Fermate: Frisch zum Streite! etc. ist mehr ein Angstgeschrey, als wirkliche Aufforderung. Und die Angst in der Romanze: Im Mohrenland etc. ist unverkennbar, da sie sich in die entferntesten Töne verliert. Mit diesem sonderbaren Tonstücke wollte Mozart wohl nicht allein die Romanze und die Mitternachtszeit charakterisiren, sondern auch zugleich Rücksicht nehmen auf den Sänger und die Umstände, unter denen sie gesungen wird.

Osmin ist ganz, was er seyn soll, ein grober, niederträchtiger Türke. Sclavensinn und die ihm so nahe verwandte sinnlose Grausamkeit und läppische Brutalität charakterisiren diese orientaliche Nichtswürdigkeit in scharfen Umrissen. Wie grell hallt seine Grausamkeit durch den wilden Eisenton der Janitscharenmusik in dem, die Musik der Morgenländer charakterisirenden, wilden A^b: Erst geköpft und dann gehangen etc. wieder! Und wie ist der Ausdruck der wilden, barbarischen Grausamkeit mit schreyenden Farben aufgetragen bey der Stelle: Dann

Digitized by Google

gespiesst auf heissen Stangen etc., was durch den Triangel unwillkürlich gemalt wird; man hört die Eisen klappern. Welche Wuth schwellt die wild in einander heulenden und winselnden Blasinstrumente bey der Stelle: Dann getaucht, dann gebunden etc. hier spricht schon die Musik allein. Die wilde rohe Schadenfreude in der Arie: Ha! wie will ich triumphiren! etc. ist empörend. Man wendet sich mit Abscheu von dem Ungeheuer und scheint selbst Mozart zu verkennen. Wie hart und unbeugsam ist der Gang der Melodie, und wie viel Wahres liegt in dem ersten Unisonosatze bis zu der Stelle: Und die Hälse schnüren zu etc. Der Accent, der auf das „und" gelegt ist, so wie die schnelle Wiederholung des „schnüren zu" ist voller Wahrheit und zeugt von tiefem Studium. — Die dritte Arie: Solche hergelauf'ne Laffen etc. giebt das einzelne Bild seiner rohen Schlauheit und abgeschmackten Brutalität. Er bemüht sich, dem listigen Pedrillo begreiflich zu machen, dass er gewaltig klug wäre, und betet ihm wiederholt vor: Ich hab auch Verstand! das Gewöhnliche jener Leute, die keinen haben, dass sie desto öfter damit prahlen. Die Wiederholung, und immer einen Ton höher, bis auf die Letzt das nachdrückliche „Ich" unter dem Ruhepuncte, und hinterher — „hab' auch Verstand" ist voller Wahrheit. Dann im schnellern Zeitmaase, mit eilends nach einander folgenden Sylben: Drum beym Barte des Propheten etc. ist ganz die Sprache solcher kleinen elenden Tyrannen, die bey jeder Gelegenheit ihren Untergebenen ihre Gewalt fühlen lassen. Alsdann die in schnell aufsteigenden Noten wiederholte Drohung:

Digitized by Google

Nimm dich in Acht etc. — Sogar in seinen Liedern der Liebe ist der Kerl fatal, wie in seinem schleppenden Vortrage des Liedchens: Wer sein Liebchen hat gefunden etc. wie ganz in seinem Charakter in G^b, und wie träge schreitet Melodie und Zeitmaass! Alles deutet darauf hin, dass der Kerl gar nicht fühlt, was er singt, und dass er gedankenlos trällert. Auch sein „Trallera" ist höchst erbaulich und reizt mehr zum Einschlafen, als zur Freude. In diesem Liedchen erscheint Mozart allein schon als grosses Genie. Selbst das Ritornell ist ein Kunstgriff, indem er die Melodie des Schlusses angiebt. Hierdurch will er uns überreden, Osmin habe schon lange im Hause gesungen, eh' er herauskam, und was wir hören, sey bloss die Fortsetzung des Liedchens, das er inwendig anstimmte.

Dieser Osmin, so schläfrig bey Liebe und Freundschaft — was gar nicht in seinem Charakter liegt — wie ganz anders erscheint er, wenn vom Hängen und Spiessen die Rede ist, wie geräth er da in Feuer und Flammen! Man fühlt die grausamen Arien: Erst geköpft und dann gehangen etc. und: Ha! wie will ich triumphiren etc. wo der Charakter in grellen Zügen am Tage liegt.

Da das Stück irgend an einem Orte der Türkey spielt, so hatte Mozart Gelegenheit, Janitscharenmusik anzubringen: und wie vortheilhaft er diess that, beweisst die Ouverture, so wie die Partieen Osmins und der Türkenchöre, die ganz im asiatischen Style geschrieben sind und ausserordentlich wirken. Die Türkenchöre bey der Ankunft des Lustschiffes und am Schlusse athmen einen starken, kühnen Geist,

Digitized by Google

zumal das erstere: Singt dem grossen Bassa Lieder etc. Auch beym Trinkliede: Vivat Bacchus etc. ist die Janitscharenmusik sehr gut angebracht; sie tritt ein, sobald Osmin den ihm vorgesungenen Vers nachsingt.

Und nun das unnachahmlich schöne Quartett zum Schlusse des zweyten Actes. Welche Haltung der Charaktere! Welche Beleuchtung der Empfindungen, wie richtig gedacht und wie meisterhaft durchgeführt! Man müsste es vielmals hören und die Partitur auswendig lernen, um alle die namen- und zahllosen Schönheiten ganz zu verstehen, wie namentlich die feine Nuance in dem canonischen Satze: Ich verzeihe deiner Reue etc.

Blondchen ist ein edles Mädchen, Constanze ist aber in Hinsicht auf ihre Bildung und Empfindungen weit über sie erhaben; denn Constanze vergiebt eher als Blondchen, und diese scheint blos dem schönen Beyspiele ihrer Gebieterin zu folgen, indem sie ihr den angefangenen Canon abnimmt und ihrem Pedrillo die Hand zur Versöhnung reicht. Im Tutti bey: Nichts fache das Feuer der Eifersucht an etc. spielt die Trompete eine sehr vortheilhafte Rolle, denn indem sie diapasonisch mit der Singstimme geht, hebt sie den Ausdruck der Stelle gewaltig.

Die Scene vor dem Schlusschore zwischen Belmont und Constanze, wo sie sich wechselnd zärtliche Vorwürfe machen, dann wieder trösten und auf ihr Schicksal vorbereiten, ist der Triumph der ganzen Oper, das correcteste Gemälde liebender Leiden und erhabenen Duldens, von der traurigen Hoffnung überdämmert, dass ein gleiches Schicksal Beyde treffen werde.

Digitized by Google

Welcher Odem himmlischer Ahnung weht aus der Melodie und Begleitung der Stelle: Mit dem Geliebten sterben, ist seliges Entzücken. Mit wonnevollen Blicken verlässt man da die Welt.

Und nun eine Uebersicht der mannigfaltigsten Charaktere, der verschiedenen Situationen in dieser Oper; eine Parallele zwischen Constanze und Belmont, mit dem rauhen Osmin: welcher Unterschied! Dort die sanften Töne der zärtlichsten Liebe; hier der Ausbruch wilder und geistloser Brutalität! Und wie schön paaren sich alle diese Widersprüche zum vollendeten Ganzen!

In diesem Stücke schäumte gewissermaassen der junge Geist Mozart's auf; er fühlte zum ersten Male seine Kräfte, die plötzlich hervorgetriebenen Blüthen des jungen Kernstammes nach der wohlthätigen Erschütterung des ersten Frühlingsgewitters. Im Idomeneo versuchte er seine Schwingen; hier fliegt er kühn zum Olymp. In der Folge zieht sich die emporstrebende Kraft, nachdem sie einmal ihren Flug versucht hat, in die bescheidenen Schranken der Regelmässigkeit zurück.

Der orientalische Styl dieser Oper, der in späteren Opern Mozart's nicht wieder anzutreffen ist, darf hier nicht unberücksichtigt gelassen werden. Nirgends finden sich in anderen Werken Mozart's Reminiscenzen dieser Schreibart.

Der Schauspiel-Director.

Komisches Singspiel in einem Acto.

Dieses kleine Singspiel ist für Kaiser Joseph II. 1786 componirt und ist ein blosses Gelegenheitsstück

Digitized by Google

für den Kaiserlichen Hof zu Schönbrunn. Nebst der Ouverture enthält es nur drey Arien und ein Finale. Zu ihm gehören die allbekannte Arie: Bester Jüngling, mit Entzücken etc. und: „Da schlägt die Abschiedsstunde“ etc., welche sehr schön sind und immer gern gehört werden.

Le nozze di Figaro.

Opera buffa in 4 Acten.

Damals machte Beaumarchais's Lustspiel: *Figaro* sein Glück und war der Klepperhengst aller Theater. Der Kaiser Joseph bestimmte Mozart, ihm, in eine welsche Oper umgeschaffen, auch auf Welschlands Bühnen durch seine Musik Celebrität zu verschaffen, und durch diese Veranlassung componirte Mozart sie 1786 für die italienische Oper zu Wien, die auch dann nicht allein in Wien, sondern auch an vielen anderen Orten Glück machte.

Die Bewunderung für den Verfasser dieser Oper ging so weit, dass Graf Johann Thun, ein grosser Kenner der Musik und der selbst eine vortreffliche Kapelle unterhielt, ihn nach Prag einlud und ihm Wohnung, Kost und alle Bequemlichkeiten in seinem Hause anbot. Mozart, zu sehr über die Wirkung seiner Musik auf die böhmische Nation erfreut, begierig, ein Volk mit solch einem Tonsinne kennen zu lernen, ergriff die Gelegenheit mit Freuden. Am Tage seiner Ankunft (im Februar 1787) wurde Figaro gegeben. Mozart erschien darin, und als sich der Ruf von seiner Anwesenheit im Parterre verbreitete, so applaudirte ihm das gesammte Publicum, als die Ouverture zu Ende ging.

Digitized by Google

Wüsste man auch beym Eintritte ins Schauspielhaus nicht, dass eine *Opera buffa* gegeben würde, so müsste man es doch an der Ouverture hören, die hier das ganze Stück charakterisirt. Der tändelnde Anfang ist überraschend; das Ganze ein Spiel der schönsten muthwilligsten Laune. Man sieht darin den verschmitzten Figaro mit seinen Sprüngen und Wendungen, noch ehe sich der Vorhang öffnet. Alles wirbelt und paukt durch einander; die Gedanken drängen sich und geben das treuste Bild froher Laune.

Dieses Tändeln geschieht aber nicht auf Kosten der Gründlichkeit. Vielmehr wusste Mozart mit dieser Anmuth so viel Kraft zu verbinden, dass Kenner und Liebhaber vollkommen befriedigt werden. Die Finalen und Sextetten sind unnachahmlich und voll tönender Harmonie. Figaro hat besonders den Vorzug, dass die mehresten Scenen für den Gesang bearbeitet sind, was ihn an Terzetten, Duetten, Quartetten und Sextetten vorzüglich reich macht. Das Genie des Künstlers erhielt dadurch Gelegenheit, sich auszubreiten und dem Ganzen mehr Einheit und Bestimmtheit zu geben.

Ohnstreitig ist diese Oper klassisch und das schönste Muster komischer Singspiele. In Ansehung ihrer Anlage, ihres Zusammenhanges, der Ausführung der Charaktere, scheint sie dem Don Juan weit vorzustehen. Das starke Personale bietet eine Menge verschiedener Charaktere dar, die richtig durchdacht und vom Hauptcharakter des Figaro bis zum episodischen Hannchen fein behandelt sind.

Digitized by Google

Figaro. — Leichtigkeit, Leben, Frohsinn mit Schlauheit gepaart, sind die Hauptzüge, welche sich gleich in der ersten Arie, sowohl durch die Wahl der Tact- als Tonart und Instrumentation deutlich herausheben. Figaro's Parthie hat gewöhnlich Tanz-Melodieen. So die Arie No. 3.: *Se vuol ballare Signor Contino* etc. — Selbst dem Verdrusse wusste Mozart den Anstrich von Laune zu geben; der leichte Figaro satyrisirt über sich selbst. Wie unendlich verschieden ist seine Eifersucht von jener des Grafen Almaviva! Wie gravitätisch zeigt sich dieser Spanier im Terzette, wo die Geigen in der Tiefe mit Pralltrillern anfangen und sich in demselben Verhältnisse hinaufwirbeln! Am schönsten ist er im Finale des zweyten Actes und im grossen Sextette des dritten behandelt.

In dem Richter Don Curzio hat Mozart seiner Satyre ungezügelten Lauf gelassen. Unwissenheit bläht sich mit der Würde des anvertrauten Amtes und sagt mit feyerlichem Ernste — allgemein anerkannte Abgeschmacktheiten. Wie Lachen erregend ist seine Arie aus $D\sharp$, und mit welcher Gravität, mit welchem Bombast von Instrumenten ist die Stelle aufgeführt: Sich zu rächen, welche Wollust für den Weisen etc.! Und dabey sieht es im Accompagnement so confus aus, wie im Kopfe des dummstolzen Amtmannes. Menschen solcher Art blähen sich nirgends mehr, als wenn sie Gelegenheit finden, die Würde ihres Amtes, gestützt von ihrer Oberherrschaft, gegen Schwächere zu missbrauchen, wie der Fall im Finale des zweyten Actes ist, wo er als Maschine des Grafen mit diesem auftritt und dumm-

Digitized by Google

blähend sein Amt verwaltet. Es ist der vorletzte Satz, wo das Finale in *Es* ♯ modulirt, in welchem Mozart die Gravität dieser erlauchten, wohlweisen Gerichtsperson persifflirt. Die ernste Tonart ist komisch behandelt, und die Melodie, in ungleicher Bewegung fortrückend, giebt ein groteskes Bild lächerlicher Amtswürde.

Basilio's niederträchtiger kriechender Charakter liefert ein bedeutungsvolles Gegenstück zu dem vorhergehenden. Eben so abgeschmackt, wie jener, aber kriechend, geschmeidig, weil er nicht das Ansehen des Erstern hat, macht er den Liebediener von dem Grafen, den Kuppler, und verschiesst seine Bolzen. In seiner Arie im dritten Acte, in den Jahren, wo die Stimme der Vernunft vergebens spricht, liegt der ganze Cubus seines Charakters: Feigheit, Schmeicheley und Arroganz. Die abgestossenen Violinnoten des Accompagnements benehmen dem kühnen Gange der Melodie alle Kraft und scheinen die Worte Lügen zu strafen.

Der Page Cherubino ist eines der schönsten Gemälde in der Gallerie unsers Raphaels. Welches Schmachten, welche Sehnsucht! Und wie verschmilzt der zum Jüngling heranreifende Knabe zwischen Mann und Weib! Seine Melodieen führen einen sonderbaren Charakter. Es athmet in ihnen die emporkeimende Kraft des Jünglings, von jungfräulicher Schamhaftigkeit gebunden. Der Knabe fühlt, lernt seine Bestimmung — in der Schule lüsterner Weiber — kennen; seine Erfahrungen sind seinem Alter vorgerückt, wollüstige Gluth hat sein Herz entzündet, und noch kann er sie nicht stillen. Er wünscht der

Digitized by Google

Zeit Flügel, um Alles geniessen zu können, was er, aus dem bereits Erfahrenen, ahnet. Wie ist Alles diess gemalt in der schmachtenden Arie: *Voi che sapete che cosa è amor!*

Der Charakter der Gräfin, wie schön ist er behandelt! — Betrogene Hoffnungen, Kummer, freudenleere Tage, getrübt von der Eifersucht eines Mannes, der sie mit Liebe täuschte, und — betrog! Wie schön wusste Mozart den Ausbruch dieser Gefühle in dem edlen Charakter zum Theilnehmen erweckenden, erhabenem Dulden zu verwandeln! Wie edel und mit welcher Delicatesse ist diese Parthie behandelt in der ersten Arie des zweyten Actes *Es♯*! Selbst durch die lärmenden Finale, wenn der Strudel verworrener Gefühle Alles mit sich fortreisst, bleibt er sich gleich, durch die ganze Oper gut gehalten; selbst bey der verfänglichen Situation, wo sie zum Abentheuer willigt, mit welchem die Treue der Männer probirt werden soll, entschliesst sie sich nur schwer, und man fühlt, wie viel Ueberwindung ihr dieser Entschluss kostet. Unter allen weiblichen Charakteren, die Mozart zeichnete, ist dieses der vollendetste und edelste.

Susanna, das verschmitzte Kammermädchen, eine Zerline im Umgange mit der Welt, mit ihren Fehlern und Schönheiten bekannter, weiss ihren Mutterwitz besser zu brauchen, und handelt mit mehr Unbefangenheit; der Schleyer erborgter Unschuld ist durchsichtiger, als bey jener. Das Duett mit Marzelline im ersten Acte *A♯*, wo sich die eben so treffend gemalte Haushälterin mit ihr zankt, und die Beyden einander ziemlich plebej — doch aus der

Natur solcher Geschöpfe gegriffen — persifliren und mit steigender Galle auslachen, liefert die deutlichste Uebersicht beyder Charaktere.

Hannchen ist das weibliche Gegenstück des Cherubino, und, wenn schon als Gegenstück in schwächeres Licht gestellt, dennoch verhältnissmässig ausgeführt. Ihre kleine Ariette, womit der vierte Act beginnt, passt in der Wahl der Tonart und des Zeitmaasses völlig zu jener, jungen Mädchen in gewissen Jahren, ehe sie zur Liebe völlig erwachen, charakteristisch eigenen, ängstlichen Bedächtlichkeit. Und wie artig wusste Mozart das Suchen an der Erde zu malen: *„L'ho perduta — me meschina!"* — Die Melodie kriecht nur unmerklich vorwärts, wiederholt sich, fasst die kaum gehörte Notenfigur wieder auf, wie Einer, der Etwas sucht und immer wieder auf den Platz sieht, den seine Augen kaum verlassen haben, als müsse er es da und nirgend wo anders finden. Nur bey der Stelle, wo ihr einfällt, was der Graf, was der Pathe darüber sagen werde, erschrickt sie; die Noten werden geschwinder, die Melodie drängt sich im Verhältnisse mit dem Vorhergehenden bey den Worten: *„e il Signor!"* Aber sie findet nicht, was sie sucht, fällt in ihre vorige Trostlosigkeit zurück und schliesst ihre Ariette so traurig, bedächtlich und schleppend, als sie begann.

Ueberhaupt verdient diese Oper wegen der glücklich behandelten Nüancirung ihrer Charaktere, deren fast jeder sein Seitenstück darin findet, vorzüglich studirt zu werden. Man halte z. B. Don Curzio und Basilio, Susanne und die ältere Marcelline, Cherubin und Hannchen, die Schilderung der Eifersucht des

Grafen und Figaro's gegen einander — welche herrlich nüancirte Farbengebung im Verhältnisse zum Ganzen!

Italienische Componisten begnügen sich gewöhnlich, bey ihrer *Opera buffa* dem leichten plappernden Gesange ein eben so gehaltloses einzelnes Accompagnement unterzulegen. Betrachtet man dagegen die Volltönigkeit der Instrumentation, den schön geregelten Contrapunct, der den Quartetten und Sextetten hier zum Grunde liegt, die unüberzählbare Menge komischer Gedanken und Malereyen, und dabey die ganz einfache sangbare Melodie, so tändelnd, anschmiegend, so leicht zum Nachsingen — aller Wust italienischer Buffonaden sinkt in sein altes, längst verdientes Nichts. Hier ist keine Wiederholung, keine ekelhafte Monotonie, sondern Alles athmet hesperische Fülle und Neuheit; Blüthe drängt sich an Blüthe; wohin man blickt, lacht Jugend und Frühlings-Heiterkeit aus dem schönfarbigen Bilde.

Così fan tutte.

Opera buffa in zwey Acten.

Die Uebersetzung dieser Oper kennt man unter den Titeln: „Die Schule der Liebenden.“ — „Die Mädchen sind von Flandern.“ — „Die Wette.“ — „Eine macht's wie die andere.“ — „So sind sie Alle.“ — „Weibertreue.“ — — Sogar der wesentliche Gang der Fabel des Stückes ist nicht bey allen Theatern überein, daher man der Musik ganz veränderten Text unterlegte, von denen aber keiner sonderlich erbaulich ist. Man muss sich fast wundern, wie Mozart sich herablassen konnte, an so elendes Machwerk seine himmlischen Melodieen zu verschwenden. Es

Digitized by Google

stand indess nicht in seiner Gewalt, den Auftrag abzulehnen, und der erbärmliche Text des Originals wurde ihm ausdrücklich aufgetragen. Er schrieb sie für die italienische Oper in Wien zu Ende des Jahres 1789.

Man kann in diesem Stücke weder Plan noch Anordnung finden, und es würde schwer halten, es als ein Kunstwerk zu beurtheilen. Es ist eine Sammlung einzelner Schönheiten, doch tragen sie grösstentheils das Gepräge froher, muthwilliger Laune. Jugendkraft und üppige Fülle blüht in ihr. Der Reichthum der Melodieen ist unerschöpflich. In dieser Hinsicht hat es viel Aehnlichkeit mit Figaro, doch strebt in ihm die heitere Laune weit höher an.

Die Charaktere der Damen sind naiv, flatterhaft und buhlerisch gezeichnet.

Der humoristische Educationsrath zeichnet sich vorzüglich aus. Mozart, dem überhaupt nie Etwas misslang, hat auch diesen Charakter mit vielem Glücke bearbeitet.

Die beyden Liebhaber sind frey gezeichnet, und über sie, wie über die anderen Charaktere, verbreitet sich eine leichte, etwas grelle Farbengebung.

Die Ouverture versinnlicht den Titel der Oper: „Die Mädchen sind von Flandern“ durch ihr beständiges Wechseln der Instrumente. Mit einer äusserst muthwilligen Laune giebt Mozart bald den Blas-Instrumenten, bald den Streich-Instrumenten die Melodie, und wechselt hierin so schnell und unversehens, dass das Gehör beständig getäuscht wird, und oft die Geigen noch zu hören wähnt, wenn schon die Blas-Instrumente an ihre Stelle gerückt sind,

Digitized by Google

und so auch im Gegentheile mit den Violinen. Oft schweigen diese plötzlich und die Blas-Instrumente führen die Melodie und accompagniren zugleich. Die Melodie wandert, gleich den Mädchen von Flandern, von einem zum andern — Instrumente. In dieser, so wie in jeder andern Hinsicht ist diese Ouverture eine der künstlichsten und angenehmsten Compositionen Mozart's. Ihre Ausführung erfordert die äusserste Genauigkeit und den strengsten Tact.

In der ganzen Oper, so wie in der Ouvertüre, herrscht eine immerwährende Abwechselung, eine überaus liebliche Melodie und ausgesuchte Instrumental-Begleitung.

Man kann also nicht gerade zu sagen, dass diese Oper das unbedeutendste Werk Mozart's sey, freylich vielleicht von seinen theatralischen Werken als Ganzes betrachtet. Zu seiner Gestaltung hat somit die allzugrosse Einfachheit des Gegenstandes, die schwache Zeichnung der Charaktere von Seiten des Dichters, die Unwahrscheinlichkeit der Situationen, das Matte der Auflösung und vor Allem die erbärmlichen Uebersetzungen viel zu diesem Urtheile beygetragen. Um desto grösser waren daher die Schwierigkeiten, mit denen der Componist zu kämpfen hatte. Und wie hat er diese überwunden? Zuerst fällt in die Augen, mit welcher Delicatesse diese Oper instrumentirt ist; wie Mozart sich dabey aller ihm vorgeworfenen Ueberladungen enthalten hat; wie zweckmässig er sich aller Blas-Instrumente bedient. Man nehme dazu die Haltung des Ganzen, die Grazie in den einzelnen Gemälden, mit welcher Zartheit jede Empfindung behandelt ist; die Wahr-

Digitized by Google

heit des Ausdruckes! Die Handlung verträgt keine starke Colorirung, und doch diese feine Nüancirung der Charaktere! Das Ernste, Bestimmte der Fiordiligi, das Lichte, Frohsinnige der Dorabella; Ferrando's sanfte Schwärmerey; Guglielmo's fröhliche Laune, Despina's Schlauheit, wie meisterhaft! Und in allen diesen Charakter-Schilderungen nicht einen einzigen kleinen Widerspruch! Sollte man endlich das Ganze zu flach finden (ohne des Dichters Schuld), so beweisen einzelne Situationen das Gegentheil. Hauptsächlich das Terzett: *Soave sia il vento* etc., das Sextett: *Alla bella Despinetta* etc., die Arie: *Smanie implacabili* etc. etc.

Don Giovanni.

Oper in 2 Acten.

Man kennt diese Oper unter dem Titel: *Il dissoluto punito,* und nach der Uebersetzung: Don Juan, oder der steinerne Gast. Der Originaltext ist vom Abbate di Ponte. Ausser der Schröderschen Umänderung in vier Acte und Nationalisirung der Charaktere hat man verschiedene Uebersetzungen. Die Bearbeitung von Friedr. Rochlitz ist unstreitig die beste.

Mozart schrieb diese Oper bekanntlich für das Prager Theater unter der Direction des bekannten Bondini, im Jahre 1787.

Wenn schon in Hinsicht der Composition diese Oper eines der vorzüglichsten Kunsterzeugnisse Mozart's ist, so kann sie doch nichts weniger als den Forderungen des Aesthetikers Genüge leisten, weil man sie nicht als eine ganze Schönheit betrachten

Digitized by Google

kann. Die Gefühle sind zu verschieden, zu widersprechend, die Charaktere greifen nicht in einander und von allen Aufgaben, die in der Zauberflöte so meisterhaft gelös't sind, konnte hier nicht die Rede seyn. Mozart selbst hat diess gefühlt, aber er konnte nicht anders; der Text lag nun einmal da.

Bey dem Dichter und bey dem Componisten findet kein gutes Verhältniss zwischen den beyden weiblichen Hauptrollen Statt. Anna soll Hauptperson seyn, verhält sich aber überall nur leidend und hat doch die ausgeführtesten Gesangstücke. Elvira ist heroisch, überall thätig und hat zwar trefflich gearbeitete aber doch in Ansehung der Sängerin nicht so hervorstechende Stücke. Mozart's richtiges und feines Gefühl würde ihn schon vor dieser Inconvenienz gehütet haben, wenn er nicht, wie bey allen seinen Opern, auf viele Nebenumstände hätte Rücksicht nehmen müssen. Auch hier musste er die besonderen Kräfte der Sänger und Sängerinnen bey der Aufführung beachten und musste ihnen nachgeben; und bedenkt man, was er unter diesen Verhältnissen dennoch leistete, so wird man Stoff zu neuer Bewunderung genug finden.

Die Musik soll nicht malen, nicht einmal pittoresk seyn. Aber es giebt eine gewisse malerische Darstellung in der Musik, die gerade die vollendetsten Kunstwerke bezeichnet. Ich möchte sie die unsichtbare Malerey nennen; aber sie ist nur den erhabensten Genie's, einem Mozart, eigen. Aus einer ganz alltäglichen Phantasie wird durch den Don Juan ein romantisches Leben erscheinen, und alle seine wechselnden Gestalten werden sich vor dem innern Auge

Digitized by Google

zu kühnen und bedeutenden Gruppen bilden, die sich immer kühner und immer bedeutungsvoller verdrängen, bis zuletzt die dunkle Ahnung erfüllt wird und eine unbekannte übermenschliche Kraft dieses Leben untersinken lässt, um ein anderes furchtbares hervorzurufen.

In dem Andante der Ouverture ergreifen einen die Schauer des furchtbaren, unterirrdischen *regno del pianto;* Grausen erregende Ahnungen erfüllen das Gemüth. Wie ein jauchzender Frevel klingt die jubelnde Fanfara im 7ten Tacte des Allo; man sieht aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrundes dünner Decke lustig tanzen. Der Conflict der menschlichen Natur mit den unbekannten grässlichen Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, tritt klar vor die Augen des Geistes. Durch den Sturm der Instrumente leuchten wie glühende Blitze die aus ätherischem Metall gegossenen Töne. Mehr als Verzweiflung über den grausamsten Frevel liegt in den entsetzlich herzzerschneidenden Tönen. Das Terzett der Masken ist ein Gebet, das in rein glänzenden Stralen zum Himmel steigt, und der fugirte Chor ründet das Werk herrlich zu einem Ganzen.

Thut denn zur Oper das Gedicht mehr, als zum Gemälde die grundirte Leinwand? Wahr ist's: ohne Grund lässt sich eben nicht viel malen, aber das Grundiren kann auch allenfalls ein geschickter Farbenreiber hinlänglich besorgen. Solche poetisch musikalische Farbenreiber finden sich jetzt in allen Ecken: fänden sich nur auch die poetisch malenden Musiker!

Digitized by Google

— Mozart — Wetter noch einmal! der hat uns wahre Opern gegeben: aber wie wenige! und wie viele müssen wir auch von den wenigen abziehen! Idomeneo und die Entführung sind nicht übel — das versteht sich: doch aber nur jugendlich, gleichsam Versuche der Fühlhörner auskriechender, aufdämmernder Genie's. Figaro ist besser: aber nach Kaiser Josephs Geschmack; italienisirt und ohne Romantik. Den Titus musste der Meister in zwölf Tagen schreiben, einem seinem Wesen nicht zusagenden Texte sich bequemen, und fast Alles überdiess einem kleinen Häufchen italienischer Sänger auf den Leib zuschneiden. So blieben denn nur *Così fan tutte*, die Zauberflöte und Don Juan. Diese sind aber auch, sagt Jemand, nebst Cimarosa's *Matrimonio segreto*, die einzigen wahrhaft göttlichen, d. h. endlich doch die einzigen Opern, die die Welt hat.

Wenn Mozart Opern componirte, ward er für uns Dichter! Die Ouverture zu Don Juan lässt alle Schauder der Unterwelt ahnen. Die hohe Idealität Mozart's macht, dass man keinen Maassstab einer anderweitigen Vergleichung für sie findet. Alle genialen Kräfte des Menschen stehen in diesem schaffenden Geiste in ihrer höchsten Blüthe und geben jeder durch ihn gebildeten Form einen Abglanz vom Göttlichen, der dem Gefühle des Beschauenden die hohe Wonne schon von selbst mittheilt, aus deren zeugender Kraft jede seiner Melodieen entsprungen, jedes seiner grossen Tonbilder gleich einem organischen Keime entwickelt ist. Daher der, immer wieder auf's neue geweckte, Enthusiasmus bey jeder Aufführung; daher die ewige Jugend und reizende An-

Digitized by Google

muth der Ideen, und die bey den Werken des Genie's nur zu beobachtende Erscheinung, dass Jeder sie versteht, und wäre er auch ein Laye der Tonkunst.

Anna ist der höchste Charakter, den Mozart geschaffen, eines der edelsten weiblichen Gebilde, welches die Literatur der Tonkunst aufzuweisen hat. Vom ersten Auftritte an sehen wir sie in tragischer Bewegung. Man fühle die rhythmische und melodische Steigerung des Gesanges bey den Worten: *non sperar se non m'uccidi, ch' io ti lasci fuggir mai* etc. bis im letzten Tacte die Stimme in Zorneswuth wieder zurückgeschleudert wird — man höre den Sturm des Orchesters! Es ist nicht mehr zu verkennen, dass ein furchtbares Geheimniss Anna aus dem sichern Schlosse Don Juan nachreisst. Das Unglück kettet sich an die Schmach: Anna's Vater fällt: sie hat den Zweykampf und seinen Tod herbeygezogen. Nun ist für sie keine Ruhe und Rettung, daher ist nach dem bewusstlosen Schrecken ihr erster Gedanke, der neben den tiefsten Schmerzenslauten Sprache erringt, der Aufruf zur Rache. Ja, ehe er noch Worte findet, ahnet man es schon in dem für blosse Klage viel zu gewaltigen Ausbruche des Allegro: *Fuggi crudele fuggi, lascia che mora anch' io* etc., indem sich aus ihrem Gemüthe eine Kraft entfaltet, die selbst aus der leidenschaftlich stürmenden Introduction nicht zu ahnen war. Diese Kraft und das Beruhen in dem einen Zweck der Rache wird bewährt durch die ruhigere Haltung im Quartett. Aber Don Juan's letzte leidenschaftliche Worte zu Elviren verrathen ihn, vernichten ihre Hoffnung

Digitized by Google

— unfähig, sich und die Verhältnisse zu erkennen, ruft sie in dem heftigsten Ausdrucke der Angst nach Hülfe, Schutz: *Per pietà soccorretemi!* Nun kann sie nicht mehr schweigen — was verborgen war, wird nun offenbar, und nun ist ihr Geist jeden lastenden Fessel frey — erhebt sich über Unglück und Schmach — der Tod des Vaters wird nicht mehr beklagt. Die Glut der Leidenschaft bricht in helle Flammen aus (daher Schlag auf Schlag die Modulation von A^b nach $G\sharp$, von E^b nach G^b, nach $E\sharp$) und in gewaltigen Accenten werden die letzten Worte der Erzählung: *Compie il misfatto suo* — der erste Ruf zur Rache. Diese durchströmt die folgende Arie in einem unversiegenden Feuergusse: von ihr erfüllt, tritt Anna aus den Schranken ihres Geschlechts, steht als gerüstete Heldin da: jede Bewegung ist gross und voll sieggewisser Kraft, jeder Ton in dem ersten Satze der Arie: *Or sai chi l'onore* — ist ein herrschender Ruf. Die rollenden Bässe schlagen an, wie die Brandung an den Fels, nicht ihn erschütternd, sondern seine Unerschütterlichkeit bewährend. Wie ein Blitzstrahl schlägt der Racheruf: *Vendetta ti chieggio* — die Seele und zwingt das aufgeregte Orchester, nachzuhallen. Selbst der Schmerz der Rückerinnerung: *Rammenta la piaga* etc. bis zum erstickenden Zorne, bis in der letzten Steigerung *Vendetta, vendetta ti chieggio* etc. der die Welt durchziehen möchte und in die Waffen rufen gegen Don Juan — und wo doch ein leiser Nachklang des tiefsten Wehe nicht unterdrückt wird. Der Ruf der Rache ist erhört, Anna's Pflicht erfüllt. In ihr, die nur reinen Sinn und Liebe kennt, musste der Gedanke

Digitized by Google

der Rache geboren werden, um geheiligt zu seyn. Sie nicht soll das Werkzeug der Vollstreckung seyn; ihr Verlobter ist zu schwach; mächtigere Wesen vollbringen es. Anna hat nur noch das Gebet zum Himmel um Schutz und Rache.

Aber eben nun muss sie vergehen, das Geschäft ihres Lebens ist vollbracht, ihr Geschick ist nicht wieder herzustellen. Wenn sie im Sextette wieder erscheint, wird sie schon bey ihrem Eintritt als das Opfer verkündet als die unrettbar Hingeopferte — wer erkennt das nicht mit unbeugsamer Gewissheit in dem leisen Paukendonner, der in dem *Es* ♯ Satze bey der unerwarteten Wendung nach *D* ♯ auf *A* ahnungsvoll eintritt? Der arme Ottavio wollte trösten — da wendet sich der Gang aus dem hellern *Dur* nach *Moll* — der ahnungsvolle Donner rollt verhallend, und in langen Tönen haucht Anna ihren Schmerz und ihre Lebenskraft aus. Sie möchte den bald ganz Verlassenen noch ein tröstendes Lächeln schenken — daher die unendlich tief gefühlte Wendung nach *B* ♯. Aber nur einen Augenblick ist sie dieses Liebesopfers fähig: *Sol la morte il mio pianto può finir* etc. Noch nie ist das Vergehen im Schmerz und die zuverlässige Ahnung der nahen Auflösung so gesungen worden, wie hier von Mozart. Die nun folgende Scene der Anna ist der Rückblick der Scheidenden auf das blühende Leben — es ist der Sinn von Göthe's unsterblichem: So lasst mich scheinen, bis ich werde — dieses sind die Grundzüge des erhabensten, reinsten, edelsten Charakters, den Mozart geschaffen hat.

Auf vielen Bühnen ist Don Juan ein Wüstling,

Digitized by Google

der armselig von einem Mädchen zu dem andern taumelt, mit kaltem Blute Menschen hinmordet, und der Gemordeten in gedankenloser Rohheit spottet, der in dieser tiefen moralischen Entwürdigung keine einzige Kraft, nicht einmal die einer tüchtigen Leidenschaft entfaltet — kurz, ein dumpfes Thier unter menschlicher Maske. Ob diess ein Gegenstand für die Kunst ist, den Mozart im Sinne gehabt, als er die edelsten Regungen seiner Seele in Tönen ergoss? Daran setzte er die höchste Kraft seines grossen Genie's? Im Werke selbst findet sich nicht ein einziger Zug eines gemeinen, niedrigen Charakters. Wir sehen Don Juan in der Introduction bedrängt, fast ausser Fassung — dennoch stolz. Ein Zug der Geringschätzung verräth sich in seinem Gesange nach dem blutigen Zweykampfe, aber zugleich in der ganzen Melodie eine gewisse Rührung. Vielleicht möchte Don Juan sich ihrer entäussern, vielleicht schämt er sich ihrer — doch kann er sie nicht unterdrücken. Wir finden ihn nachher lüstern bey Zerlina, heuchlerisch im Quartett und zweyten Terzette mit Elvira, scherzend mit Leporello, zu wilder Lust aufgeregt in der Champagnerarie, in hoher Bedrängniss im ersten Finale, wir sehen seinen furchtbaren Untergang — nirgends ist er der aller menschlichen Regung baare Wüstling.

Sein letzter Frevel ist der an Anna. In ihm und der Ermordung des Gouverneurs ist seine Bahn beschlossen, und wahrlich! es ist genug an dem doppelten Verbrechen, das Anna's Leben ganz zerstört. Ohne es zu wissen, hat Don Juan auch sein Geschick dabey entschieden. Er versucht sein frivoles Leben

Digitized by Google

fortzusetzen in Ausgelassenheiten aller Art; Alles misslingt ihm: Alles drängt ihn immer näher zur Strafe. Die letzte Gewaltthat, die er an Zerlinen versucht, misslingt, wie Alles und treibt ihn in die Flucht. Diese führt ihn an das Monument des Gouverneurs. In dem wilden *E*♯-Duett packen ihn zuerst Ahnungen des bevorstehenden Untergangs; es scheint fast, als sey er des Treibens selber müde; sein Scherz mit dem Geiste, sein Hohn ist erzwungen, jene Regungen zu unterdrücken. Und dennoch giebt eben dieser Scherz die letzte Bestimmung über sein nahes Geschick.

So steht nach der Grundanlage des Drama Alles in nothwendiger Folge und im wirkungsreichsten Zusammenhange. Don Juan mit den edelsten Anlagen, mit einem Herzen voll liebender Glut, von Menschen umgeben, die ihm keine Befriedigung gewähren können, höher stehend, als sie alle, und doch nicht hoch genug, um in sich selbst und eignem thätigem Leben Genüge zu finden, um jene zu entbehren — wird seiner edlen Natur abtrünnig, fällt, und wenn er zuletzt dem Wesen naht, das allein seine Sehnsucht hätte befriedigen können, dann ist er durch den eigenen Abfall schon verderbt und nur fähig, auch sie zu verderben.

Ist dieser Untergang einer reichen Natur nicht hinlänglicher Stoff für ein Drama? — wozu die doppelte Mordthat am Monumente? Durch diese sinkt er unter die Banditen und Strassenräuber herab, die bestimmte Antriebe haben. Ein Mensch, der sinnlos mordet, kann nur Abscheu erregen, und ist kein Gegenstand für die Kunst. (Ist bey diesen Anlässen

Digitized by Google

Musik?) — Fast eben so störend ist der trockne Spaass mit dem Gläubiger. Es ist nun nicht mehr Zeit zu zerstreuenden Possen, Don Juan kann ihrer nicht mehr fähig seyn, und im Bacchanal, womit das Finale beginnt, sucht er nur sich zu betäuben. Wozu wären noch fremde Spässe?

Leporello ist ein Tropf, der, in der Schule der Nichtswürdigkeit seines Herrn, eingeweiht in die Geheimnisse der Verführungskunst, erborgten Witz mit origineller Dummheit paart, und — wie jedes Geschöpf dieses Schlages — nur klug erscheint, wenn sein Herr nicht zugegen ist. Daher hebt sich seine Partie nur immer da, wo er nicht mit seinem Herrn in Collision kömmt, wie in der Arie: *Madamina! il catalogo è questo* etc. und im grossen Sextett: *Sola, sola in bujo loco* etc. im zweyten Acte, wo er sich ganz ausbreiten kann, ohne zu riskiren, dass sein Herr ihn mit seinen Albernheiten prostituire. Hingegen in Gesellschaft seines Herrn ist er nur das Echo des erstern, um doch etwas zu sagen, ohne sich zu blamiren. Solche nachbetende Stellen sind unter anderm vorzüglich im ersten Finale. — Der Dichter hat freylich zu sehr auf diesen faden Spaasmacher gerechnet, dass durch ihn nicht selten der Totaleindruck mancher ernsthaften Scene geschwächt, oft gänzlich vernichtet wird, wie bey der Mordscene auf dem Kirchhofe und besonders bey der Geisterscene, wo er völlig zum Hanswurste herabsinkt. Die ganze Scene hätte sich selbst verderben müssen, hätte Mozart nicht Leporello's Partie als blos ausfüllendes Accompagnement, mit dem Basse gehend in: *La terzana d'avere mi sembra* etc. behandelt, worin er

Digitized by Google

alle Aufmerksamkeit nur auf Don Juan leitet und Leporello's Worte nur mit den Triolen weniger bemerkt dahin rollen lässt.

Ottavio ist — ein wahrer Bräutigam. Er will die gekränkte Ehre rächen, und zittert bey dem Gedanken an die Möglichkeit, sein Leben dabey zu verlieren. Selbst das Schwankende seines Charakters malt Mozart vortrefflich in der Arie: *Il mio tesoro intanto* etc. Die ganze Musik seiner Partie malt den Jüngling, dessen Feuer, gebunden durch die süssen Bande der Liebe, nur hier und da noch auflodert, schnell aber wieder in den Busen zurückkehrt, wenn ihn sein Bräutigamsstand an die Pflichten für sein Mädchen erinnert. Anna's Besitz liegt ihm näher am Herzen als die nutzlose, gefahrvolle Rache des — doch nun einmal todten — Vaters.

Masetto's Charakter erlangt seine meiste Bestimmtheit durch die späterhin eingelegte Arie: *Ho capito, signor si* etc. und mit dem Anfange des ersten Finals: *Presto presto! pria ch' ei venga* etc. Der Bauer ist in beyden Stellen in der Declamation sowohl, als im Accompagnement meisterhaft geschildert. — Der Gouverneur, so kurz seine Scene ist, so edel ist sein Charakter behandelt. Und wie schön malt Mozart die Stelle, wo der Verwundete nur mit äusserster Anstrengung spricht, da ihm der Stich die Luft versetzt, immer in abgebrochenen Noten, ein Achtel, ein Viertel, dann wieder Pausen. Endlich bey abnehmendem Athem bleiben die Achtel aus und die einzelnen abgebrochnen Athemzüge erscheinen in Gestalt einzelner Viertel zwischen Pausen in jedem Tacte. Erst wo die Singstimmen schweigen, malt

Digitized by Google

Mozart mit der klagend einfallenden Oboe das Winden und Krümmen des Sterbenden. Dieses Solo hebt sich auf dem trefflich gewählten Instrumente bey der schwachen Begleitung meisterhaft heraus; der Hörer selbst fühlt ein unwillkürliches Zusammenziehen in der Brust. Wie viel Ueberlegung herrscht in der Abnahme dieser Stelle durch die Flöte mit dem Fagott! Man kann hier malerisch sagen: Mozart hat seine Farben trefflich in einander verschmolzen. Diese Scene ist überhaupt classisch.

Elvira, das treueste Bild eines edlen, gemisshandelten Weibes, das, vom Gram und Gefühl ihres Unglücks niedergebeugt, ihren traurigen Verhältnissen entfliehen will und nicht kann, ihren Verführer hassen, verabscheuen möchte, und noch immer mit Liebe an ihm hängt. Ihre Würde, so wie ihre Schwermuth wird sehr wahr mit *Es♯* geschildert.

Zerline scheint ein Lieblings-Charakter von Mozart gewesen zu seyn, denn sie ist *con amore* bearbeitet und ganz das unbefangenene Naturmädchen mit einer gehörigen Gabe Vorwitz unter dem gewöhnlichsten Deckmantel der Sanftmuth und Eingezogenheit. Schon die Wahl der ruhigen Tonart *F♯* in: *Batti, batti o bel Masetto* etc. und der andern sanftfliessenden, tändelnden *C♯* in: *Vedrai carino* etc. charakterisiren sie hinlänglich.

Das Terzett in der fünften Scene, wo Elvira erscheint: *Ah chi mi dice mai* — drückt die Angst der Forschenden mit den lebhaftesten Farben aus. — Wie schön ist die Abwechselung im Accompagnement, welche Farbenmischung der Instrumente und welche Charakteristik in der Action in der allbelieb-

Digitized by Google

ten Arie Leporello's: *Madamina! il catalogo è questo.* — Man fühlt gleichsam in den kurzen Achtelnoten das Hin- und Herdeuten mit dem Finger bald auf dieses, bald auf jenes Mädchen, und die staccato herunter burzelnden Läufer zeigen das Wegmessen ganzer Provinzen auf der Bandrolle. Da, wo er in der Erzählung schneller wird und die Mädchen geschwinder vorzeigt, häufen sich auch die Instrumente zum lärmenden Tutti: *V' han fra queste contadine, cameriere, cittadine, v' han contesse, baronesse, marchesane, principesse.* —

Die später eingelegte Arie Elvirens: *In quali eccessi, o numi!* etc. ist ganz charakteristisch und unstreitig eine der vollendetsten, die Mozart je schrieb, und leistet allen Forderungen des Aesthetikers Genüge. In der Declamation liegt so viel Weichheit, und doch so viel Tiefe der Empfindung, in der Melodie so viel Ausdruck des edelsten Schmerzes; — sie reisst unwillkürlich mit sanfter Rührung allmälig zur innigsten Theilnahme hin. Sie packt nicht, aber ihr modificirter Stufengang wirkt desto sicherer, bleibender, schöner — wie es jedes vollendete Kunstwerk sollte.

In dem muntern Hochzeitchore: *Giovinette che fatte all' amore* etc. malt Mozart die reinste, innigste Freude, wie sich unschuldige und gute Naturmenschen freuen.

Elvirens Arie: *Ah fuggi il traditor!* etc. ist ein contrapunctisches Kunststück. Es scheint, als habe Mozart zeigen wollen, dass er auch in Bach'scher Manier schreiben könne.

Digitized by Google

Ihr Styl ist schön, aber von allen andern Piecen dieser Oper so unendlich verschieden, dass ihre Ausführung bey den Vorstellungen befremdet, und wie mit dem Schlage einer Zauberruthe in das goldene Zeitalter Bach's, Händels und Hasse's versetzt. In Ansehung des Tactes ist sie für manche Sängerin eine gefährliche Klippe, wesshalb man sie auch häufig weglässt.

Das grosse Quartett: *Non ti fidar o misera!* — gehört nicht allein zu den vortrefflichsten Compositionen im Don Juan, sondern auch in allen Werken seines unsterblichen Schöpfers. In ihm sind alle Forderungen eines guten Quartetts auf's angenehmste befriedigt.

Die Arie Don Juan's: *Fin ch' han dal vino calda la testa* etc. ist das Charakterstück der ganzen Rolle. Hier malt sich die wilde, taumelnde Freude des Wollüstlings unverkennbar, besonders in: *„Se trovi in piazza"* — wahre Tanzmusik; Alles schnurrt, geigt und pfeift lustig schwärmend durch einander; Alles dreht sich im Kreise und musicirt in vollem Athem. Eben so charakteristisch ist Zerlinens Arie: *„Batti, batti, o bell' Masetto* etc.

Das erste Finale ist wohl eines der vorzüglichsten vielleicht von allen, die je geschrieben wurden. — Man merkt es gleich, wenn der Dichter Etwas für den Componisten that, dass er es zehnfach zu vergelten wusste. Die Anlage ist wirklich brav und das einzige Gelungene im ganzen Texte. Alle Erfordernisse eines guten Finale's sind berücksichtigt: öftere Abwechselung, keine Leeren, das Ensemble gewählt und kein zweckloses Kommen

Digitized by Google

und Gehen der Personen, die Vereinigung zum letzten Chore aus dem Anfange zwanglos entwickelt. Was Mozart für dieses Finale that, ist ausserordentlich! — Seine Schönheiten lassen sich nur empfinden und von Kennern beym Lesen der Partitur verstehen. Wie wechseln die Gefühle! welche Combination der Charaktere! Von der ersten Privat-Streitigkeit Masetto's mit seiner Braut an, bis zum allgemeinen Lärmen am Ende, durch alle Abwechselungen der Empfindungen consequent bearbeitet. Masetto — man sieht in ihm die Hauptperson des Finales — erneuert es immer fort durch alle Abwechselungen; bey der lustigsten Musik brütet er über Rache. Die Menuett und das Gespräch der verschiedenen Personen während derselben ist ganz aus der Natur gegriffen. Keines hat auf das andere Bezug und die Musik geht ihren eigenen Gang. Das hier angebrachte Kunststück mit der Vereinigung dreyer verschiedener Tactarten verdient Bewunderung und giebt die schönsten Aufschlüsse über die Behandlung dieser Tactarten.

Der Schlusschor: *„Trema, trema scelerato!“* ist die Krone dieses Meisterwerkes. Wie malt die Behandlung der Geigen die Verwirrung! welches immerwährende Aufbrausen, Wogen und Stürmen in den Triolen! Die Blas-Instrumente vereinigen sich mit dem Chore, das Don Juan nicht zum Worte kommen lässt und immer schrecklicher hereinbraus't. Seine Wirkung ist einzig und das Ideal seiner Grösse unerreichbar! —

Das Terzett im zweyten Acte: *„Ah taci ingiusto core* etc. mit seiner sprechenden Declamation ist

trefflich gearbeitet. Das Ganze gleicht einem italienischen Abendgemälde! —

Das Ständchen mit der Mandoline ist ganz im Geschmacke italienischer Serenaten. Welche süsse Töne überredender Liebe, welch warmer Odem im Gesange und Accompagnement!

Das grosse Sextett: *„Sola, sola in bujo loco palpitar il cor mi sento“* etc. ist ein erhabenes Gegenstück zum Quartette des ersten Actes und dem ersten Finale. Jede Forderung wird in ihm befriedigt; man muss es aber sehr aufmerksam studiren, wenn man die Enden des künstlichen Gewebes heraus finden will.

Der Choral, so wie die Gesangstellen der Statüe und Don Juan's, ist von ungeheurer Wirkung, und Mozart ist in Behandlung solcher Stellen ganz originell. Etwas Aehnliches hat der Orakelspruch Neptuns im Idomeneo.

Die Armuth des Dichters im zweyten Finale ist zu auffallend, und fürwahr! nur ein Mozart konnte ihre Blösse bekleiden. Er hat Alles aufgeboten, um die Zuhörer zu amüsiren, und wie schön ist es ihm gelungen! Ueberhaupt gelang Mozart Alles, sein schöpferischer Geist wusste aus Nichts ein schönes Etwas hervor zu rufen. Fürchterlich schön ist der Eintritt des Geistes, das Erscheinen eines mehr als menschlichen Wesens vortrefflich idealisirt. Hier stehen die Posaunen an ihrem eigentlichsten Platze.

So wenig Einheit des Gefühls der Dichter in den Text gebracht hatte, so wenig konnte Mozart wieder geben. Eben jenes Ineinandergreifen zu einem Zwecke, jenes ununterbrochene Fortstreben zum

Digitized by Google

Ziele und am Ende die scheinbar ruhige Freude, Alles diess war für Don Juan verloren. Wild brausen die widersprechendsten Gefühle im planlosen Style durch einander. — Wie war es möglich, aus diesem Plane ein schönes Ganze hervor zu rufen? Und dennoch ist Don Juan eins der reichsten Werke an Kunstschönheiten. Aber immer nur im Einzelnen. Jede Scene ist für sich schön und bildet ein einzelnes Kunstwerk, das nie auf das neben ihm stehende Bezug hat. Man beurtheile diese Oper nie als *ein* Kunstwerk. Don Juan ist kein schönes Ganze, es ist eine Bildergallerie einzelner Schönheiten.

Man muss erstaunen, wie Mozart bey solchen grotesken Sprüngen des Sujets dennoch so viel Grosses mit Kleinem, den grössten Schreck mit dem fadesten Spaasse zusammenstellen konnte! Denn man halte nur die Geisterscene gegen die Bauernhochzeit, die Mordscene gegen die Arie: *Fin ch'han dal vino* etc.! — —

Dass das Sujet, diese so abgeschmackte Farce, weiland jesuitischer Erfindung ist, ist bekannt. *) Nur zu bedauern, dass Mozart seine himmlische Musik daran verschwendet hat.

*) Die erste Veranlassung zu diesem Mährchen war ein politischer Roman, von einem portugiesischen Jesuiten verfasst, unter dem Titel: *Vita et mors sceleratissimi Principis Domini Joannis*, und hatte zum Zwecke, das Publicum mit den schlechten Streichen des damaligen Königs Alfons VI., eines Sohnes Don Joannes von Braganza, zu unterrichten und zur Empörung gegen ihn zu verleiten. Der darin aufgestellte Don Juan ist König Alfons selbst, gegen welchen sich seine eigene Gemahlin, die als Donna Elvira auftritt, mit seinem Bruder Don Pedro verband und ihn vom Throne brachte. Er wurde auf eine der azorischen Inseln gebracht, wo er

Digitized by Google

Die Zauberflöte.

Oper in 2 Acten.

Diese Oper hat den Kunstrichtern viel zu schaffen gemacht. Einige verwarfen das Gedicht als rein toll und abgeschmackt und sahen Alle (sich selbst mit), die sich darin geachtet zum Schauspiel drängten, als Verführte durch Mozart's Musik. Sie meinten, Mozart habe aus dem Unsinne Schikaneders nur erst Etwas gemacht, aber ein Etwas, das in Schikaneder gar nicht begründet, gar nicht zu ahnen gewesen wäre. Aber Mozart war kein Schikaneder und seine Opern sind nicht aufgesetzte Flicke, sondern die Beseelung der Gedichte im Elemente der

---

verhungern sollte, nach der Zeit aber, als der neue Regent nichts mehr von ihm zu fürchten hatte, wieder zurückgebracht und bis an seinen Tod in einem Thurme bey Lissabon verwahrt. Die Jesuiten machten dem Volke weiss, der Teufel habe ihn in den Lüften fortgeführt. Er war ein gleich schlechter Regent und beyspielloser Bösewicht, allen, selbst den unnatürlichsten Lastern mit Aufopferung seiner Gesundheit und seines Verstandes ergeben. Die Jesuiten, die am thätigsten zu seinem Unglücke mitgewirkt hatten, zogen aus dem Romane eine Komödie und liessen sie von ihren Schülern aufführen; wandernde Schauspielertruppen brachten sie als extemporirtes Stück nach Spanien und Italien, wo es als Ballet, Pantomime, Schauspiel, Farce, Oper und Marionetten-Komödie aufgeführt wurde. In letzter Qualität ergötzt es noch jetzt die Bauern im Oestreichischen. Goldoni bearbeitete es schon als skizzirtes Schauspiel für Venedig. Moliere führte es aus, und der Abbas di Ponte, Theaterdichter bey der italienischen Oper in Wien (Metastasio's Nachfolger), fertigte den Text für Mozart's Composition, wo Arien und Dialog, wie in den mehresten italienischen Opern, durchgängig gereimt sind. Man könnte sehr gut dieser Oper die Geschichte Alfons VI. unterlegen, ohne dass die Musik verrückt würde. Und auf diese Weise würde Mozart's Musik allenfalls noch gerettet.

Digitized by Google

Musik. Seine Zauberflöte ist das musikalische Leben der Schikanederschen. Andere hatten auch diese Ansicht und den Glauben an eine innere nothwendige Verknüpfung des Textes und der Musik, und so wenig sie mit jenem an und für sich anzufangen wussten, so galt er ihnen doch nur in seiner musikalischen Belebung. Aber solch ein Schatz von musikalischen Schönheiten, so mannigfache und tiefe Empfindungen, die Mozart dem Gedichte abgewonnen, waren denn doch wohl zu köstlich, um an ein blosses Zauberspiel, über dessen abergläubischen und inepten Inhalt verständige Leute nur lächeln, verschwendet zu werden? Was war denn die Absicht des Dichters gewesen? „Eine Parodie, eine Apotheose des Freymaurer-Ordens.“ Symbolisch: der Kampf der Weisheit mit der Thorheit — der Tugend mit dem Laster — des Lichtes mit der Finsterniss.

Ich ziehe vor, mich dem Künstler bey dem Genusse seines Werkes ganz hinzugeben und ohne Kopfbrechen nur das im Kunstwerke für mich gelten zu lassen, was sich daraus offen ergiebt. Versucht es, Euch dem Künstler und seinem Werke ganz hinzugeben, wie das Kind der Mutter. Vielleicht geben die Weisen des Künstlers Euch eine Ahnung, die höher schwebt, als Ihr auf dem Fittige des Textbuches empor flattern könntet. Ruft die Kindheit zurück, wenn Ihr die Zauberflöte verstehen wollt. Zertrümmert mir nicht sogleich die Feenpaläste mit rohem Geschrey, läutert, klärt mir nichts ab mit Greisen-Weisheit, was nur als Unerklärbares die Kinderseele entzückend berauscht. Wahrlich, der

Digitized by Google

Gewinn ist nicht erheblich, zu ergründen, wie und warum die Fabel in dem Kinde entstanden: das Mährchen nur und der Glaube daran kann das Mährchen belohnen. So glaubt zwey kurze Stunden, oder entsagt dem Genusse des holden Wahnes.

Mozart hat es zuversichtlich nicht anders gemeint. Er hat nicht hochmüthig über Schikaneder gelächelt — wie hätte er ihn denn sonst componiren können? — oder in thörigter Weisheit die Tiefe gesucht, wo nur die Oberfläche in gleissender Farbenpracht entzücken und nur die Ahnung der Tiefe im Entzücken uns durchschauern konnte. Er ist mit Schikaneder Eins geworden; allem Vermögen des Kindes gebeut er, keiner Schwäche schämt er sich. Hört nur die Ouvertüre, wie ernst es ihm war, wie dem holden Kinde im Glauben an die Zauberwelt die erste Ahnung eines Göttlichen in feyerlichen und so kindlich süssen Weisen erwacht! Wie löset sich Tamino's verzweifelnde Angst und der Triumphgesang der Damen in die niedlichste Kinder-Koketterie, wie närrisch der Vogel Papageno die Bühne um das Publicum vergisst — und wie verliebt Tamino und wie majestätisch und klagenvoll die Königin thut — erst Tamino, und dann der Tochter gegenüber — und sich, so kinderhaft vergessen, in die zartesten Lerchentriller verirrt! Ueberall holdes Spiel, der köstlichste Selbsttrug mit Herzenskummer und Seelenquaal, und überall führen die Spuren zurück zur Kinderlust und zum herrlichen sorglosen Spiele mit dem ernsten Leben.

Wäre eine Truppe der kindlichsten Wesen zu finden, die sich und die Bühne und das Publicum

Digitized by Google

vergässen, mit Mozart Kinder zu werden; eine musikalische Fee müsste an der Spitze stehen! Dann würde die Zauberflöte zum ersten Male und vollkommen verstanden.

In der Zauberflöte sind alle ästhetischen Aufgaben der Tonkunst gelös't, wenn man nämlich zur innern Schönheit eines dramatischen Tonstückes die Sittlichkeit mit zur Hauptbedingung des Wohlgefallens macht; wenn Harmonie im Gange der Handlung, reines Gefühl, ruhige, innige Freude am Ziele des Gebildeten Sinn erfreut: so ist die Zauberflöte gewiss der vorzüglichste Gegenstand des Wohlgefallens für den mit ächtem Kunstsinne begabten Kenner. In diesem Werke herrscht durchaus ein Hauptgefühl jenes ruhigen, aber ununterbrochenen Hinstrebens an das Ziel, und ruhige Freude bey Erreichung desselben.

Das Hauptgefühl ist durch die Ausdrücke von *Ergebung* in Widerwärtigkeiten, des ruhigen, aber kraftvollen und unablässigen Kampfes mit Widerwärtigkeiten, unnachahmlich schön colorirt, und mit anderen Gefühlen, wie z. B. dem des Ausbruches wilder Freude und unzweckmässigen Ringens, mit Schilderung unedler Lust und verbotener Wünsche auf's vollkommenste contrastirt. Dabey sind aber alle die verwandten und zur Hebung des Hauptgefühles dienenden Gefühle, bey aller Lebhaftigkeit und Richtigkeit der Darstellung, doch immer so gezeichnet, dass sie gleichsam im Schatten stehen, während sich jenes im vollen Lichte heraushebt, dass sie also nie den Haupteindruck im Zuhörer verlöschen, sondern immer nur auf die Hauptsache, auf

Digitized by Google

die kindliche Sittlichkeit hindeuten und eine Sehnsucht nach dieser vermehren.

Desshalb ist dieses Meisterwerk vollkommen geeigenschaftet, einen Beleg zu den Regeln der Kritik abzugeben. Das Gefühl, dessen Schilderung das Thema des Ganzen ausmacht, ist sittlich im hohen Grade, ja es ist etwas Vollkommenes, und ist auch in einer sehr vollkommenen Darstellung ausgeführt worden. Für Annehmlichkeit und Reiz des Ohres ist durch Abwechselung jeder Art gesorgt. Die äussere Schönheit des Ganzen besteht zum Theil eben darin, worin die Annehmlichkeit liegt, zum Theil wird sie durch die immer wechselnde Theilnahme und die immer bestimmtere und hervorstechendere Zeichnung des Hauptgefühls bezweckt.

Was im Ganzen dem Künstler so wohl gelungen ist, hat er auch im Einzelnen erreicht. Die kleineren Stücke behaupten, so wie die grösseren, eine Einheit der Darstellung, die zur Bewunderung hinreisst. Noch mehr: man kann in Beurtheilung dieser Stücke nie übersehen, dass sie nur Theile eines Ganzen sind; so geschickt deuten sie beständig auf die Hauptsache hin, so richtig ist die Schattirung der einzelnen Partieen in jene des Ganzen verwebt. Man nehme eine Arie, ein Chor etc. heraus, wo man will: es hat einen edlen, ruhigen Charakter, die Farbe, die es trägt, ist eine gemilderte Farbe, uud die Freude, die es athmet, ist der stillen, ruhigen Freude des Weisen verwandt. Diess freylich mehr oder weniger, wie es der Zweck erforderte, denn die untergeordneten Personen durften nicht so edel empfinden als die Hauptpersonen; allein der

Digitized by Google

Ausbruch des Gefühls ist selbst bey den Ernsteren gleichsam durch die Verbindung, in welcher sie stehen, geadelt, und der Schauspieler, der den Monostatos oder Papageno spielt, muss ein sehr gewöhnlicher Mensch seyn, wenn er durch sein Spiel der Rolle das Schickliche und Anständige nimmt, welches der Tonkünstler, freylich nur mit einem leisen Hauche, über dieselbe zu verbreiten wusste.

Was die Charaktere betrifft, so sind sie gleich gut gewählt und behandelt. Mozart bewiess sich darin als einen sehr gemüthvollen Zeichner; er hat die Scene gut gewählt, wenn gleich nur Schatten darauf zu spielen scheinen. Diese Schatten zu lebenden Gestalten zu erheben, das lebendige, aber nur zu verworrene Leben, welches diese Oper bezeichnet, zur blühendsten Romantik auszubilden, diese Aufgabe, welche Mozart bey der Bearbeitung dieses Stückes vorfand, hat er sehr glücklich gelös't. Mit ächt künstlerischer Willkürlichkeit hat er die halb verwischten und von Widersprüchen mitunter durchkreuzten Charaktere aufgegriffen und mit festem Sinne behandelt. Von der reizenden Fülle seiner Töne wie von einer goldenen Wolke umgeben, gekräftigt und gediegen, wie von einem Zauberstabe berührt, erscheinen sie jetzt in schöner Frische und üppiger Jugendlichkeit. Wenn die Personen zu reden anfangen, so kömmt es uns nicht anders vor als misslungene Ironie gegen sich selbst, wodurch das Stück indessen eine gar nicht uninteressante Duplicität bekömmt.

Die Ouverture ist die Ouverture aller Ouverturen, sie ist gewiss die erhabenste aller Ouverturen,

Digitized by Google

die je componirt wurden — ja, man kann sagen — sie ist ein Monument, das Mozart dem unsterblichen Ruhme der Kunst und der Verzweiflung seiner Nebenbuhler errichtet hat.

Sarastro, der König und Oberpriester — ein Greis, ehrwürdig und weise, gut und streng, sanft und erhaben; sein Charakter ist sehr bestimmt. Grau geworden in den Lehren der Mystik bleibt er sich immer gleich; kein Ausbruch heftiger Leidenschaft entweiht die Zeichnung des Charakters des stillen, ruhigen, erhabenen Weisen. Mozart hat diesen Charakter äusserst richtig bearbeitet. Die Tonarten, die er ihm anwiess, athmen Ruhe und Sanftheit, wie in der Arie: In diesen heil'gen Hallen etc. Die Tempo's sind feyerlich, erhaben, sanft und voller Würde. Man nehme das Gebet: O Isis und Osirls etc. welche Inbrunst und edle Einfalt in Melodie und Ausdruck! Wie schön hebt sich sein Charakter in dem Terzette: Soll ich dich Theurer nicht mehr sehn? und: Ihr werdet froh euch wiedersehn etc. Wenn gleich die Musik der anderen Sänger Unruhe und Angst ausdrückt, so verräth das Accompagnement doch hier und da einige innere Unruhe des Weisen über den ungewissen Ausgang der bevorstehenden Probe. Sein Trost ist mehr wohlgemeint als gründlich, und soll nur den Augenblick der Trennung erleichtern, was sich auch in der Folge und dem Schlusse entwickelt. — Die besänftigende Arie: In diesen heil'gen Hallen etc. hat so viel edle Einfalt, so viel namenlose Sanftmuth, und ihre Declamation ist so richtig und dem Charakter des erhabenen Weisen so anpassend, dass sie nicht schöner ge-

Digitized by Google

geben werden könnte. Die einfache Begleitung, das leidenschaftlose, ruhige Zeitmaass, die heitere Beruhigung einflössende Tonart, alles malt uns den ruhigen Greis durch Weisheit und Erfahrung von allen Leidenschaften geheilt, den väterlich Nachsichtigen, den Bemitleidenden, Lehrenden, Bessernden. Nicht strafen, nur bedauern, ist der Geweihten Pflicht. — Er nimmt an der Wuth des boshaften Weibes, selbst da sie ihrer Tochter den Dolch zu seinem Morde vertraut, keinen Antheil, sieht mit gleichgültigem Bedauern auf ihre machtlose Wuth herab, sein Herz schlägt nur für Menschenliebe — die wahre Weisheit. — Wie schön malt uns dies Mozart in derselben Arie: Den Müden reichen wir den Stab etc. oder: Man reicht sich treulich hier die Hand und hat die Rachsucht nie gekannt etc. Bey dieser Lehre wird das Herz des alten, silberlockigen Greises wärmer — die Melodie steigt aufwärts und verkündigt die wärmeren Pulse für Menschenwerth, die auch im Herzen des Greises nicht erstorben sind. Und seines Charakters eingedenk, schliesst die Arie doch so traulich sanft, als sie begann, als wollte der Weise die Wärme seines Herzens nicht laut werden lassen, und sein halbverhaltnes Feuer lässt uns nur die warmen Gefühle seines Herzens unter dem Priesterrocke — errathen, die er schnell verbirgt, sobald er merkt, dass sie dem Herzen überwallen. Welche ruhige, aber desto innigere, leidenschaftlose Freude webt und lebt in dem Recitativ, am Ende, wo die Königin der Nacht mit ihrem schwarzen Plane und ihrer Rotte unter Getöse in ihr finsteres Reich zurückstürzt, alles Ungemach

Digitized by Google

verschwunden, alle Prüfungen glücklich überstanden sind! — Der Orcan der Instrumente schweigt; die Dissonanzen lösen sich; der wilde Chor verstummt, alles lös't sich in feyerliche Stille. Die Glücklichen sind am Ziele ihrer Prüfungen. — Traulich fasst sie der Weise bey den Händen: Es fliehen die Feinde, nun herrschet in Ruh'. Es geben die Götter den Seegen dazu etc. Und nun der sanfte, innige Chor — die Herzlichkeit der Theilnahme der Eingeweihten! — Hier ist kein wilder Uebergang, kein tändelndes Rondo, kein Gassenhauer, kein kindischer Alltagsschluss. — Nur die ruhige Freude des Weisen, innig liebender, erprobter, tugendhafter, guter Menschen ist am Ziele! Sie sehen die Belohnung ihrer Tugend; der Weise hat seinen schönen Zweck erreicht, der tugendhafte Jüngling seiner Wünsche Gegenstand errungen; die Weisen sehen einen würdigen Nachfolger ihres erhabenen Sarastro's, und Alles ist froh; eine allgemeine Heiterkeit verbreitet sich über alle, und alles Gewühl ist in die höchste Reinheit des Herzens aufgelös't. — Eine Freudenthräne im Auge, ein Druck der Hand und der kurze aber Inhaltschwere, einstimmige Wunsch: Ihr liebt euch — seyd glücklich und froh etc. — öffnet alle Herzen. Die Orcane sind vorüber, der Donner verhallt, zerrissen die finsteren Wolken, und die heitere Abendsonne lächelt am blauen Himmel im Thränen beperlten Hayne! —

An der Hand des grossen Weisen wallt ein schuldloses Mädchen, ihrer Mutter zum Glücke entrissen, Pamina. Wer will hier den Meister in der Zeichnung ihres Charakters verkennen? Welche Sanft-

Digitized by Google

heit, welche Unschuld verbreitet sich über das schöne Gebild; und wie wusste der Künstler ihren Charakter durchzuführen, wie nach allen so mannigfaltigen Verhältnissen zu motiviren, ohne dem geliebten Bilde auch nur eine einzige Grazie zu entziehen. Man nehme das Duett: Wer zärtlich liebt, kann nicht betrügen etc. Welche Unschuld und Einfachheit! Welch argloses Anschmiegen der Melodie! Die Schuldlose empfindet, wie sie spricht; Worte und Gefühl haben nur einerley Gang. Schöner noch malt sich die Unschuld, wo sie mit Papageno entfliehen will. Sie fühlt den strafbaren Schritt, den sie gegen Sarastro's Gebot vor hat, aber Liebe treibt sie vorwärts. Furcht, Freude und Hoffnung durchstürmen ihr Herz in der Piece: Schnelle Füsse, rascher Muth etc. und: „nur geschwinde" — Alles deutet auf Angst und Verwirrung eines schuldlosen Mädchens, das diesen Schritt zum ersten Male wagt. In der Folge sieht man deutlich, dass ihr schuldloses Herz mehr vor Uebertretung, als vor der Gewalt des Monostatos zittert; denn auch da, wo Papageno's Glockenspiel die Peiniger verscheucht hatte, verräth sich ihre Angst noch in der Melodie und die schwankende Bewegung zwischen Furcht, Hoffnung, Angst und Freude ist in der Begleitung meisterhaft dargestellt, die ein völlig unbestimmtes Gefühl charakterisirt und einigermaassen dem Texte zu widersprechen scheint in der Stelle: „Könnte jeder brave Mann." — Pamina möchte sich nämlich freuen über ihre unvermuthete Befreyung durch das magische Glockenspiel; aber der Gesang ihrer Freude ist nicht jener der Beruhigung, er wird in seinem Gange von innerer

Digitized by Google

Furcht unterbrochen. Um dieses ganz zu fühlen, declamire man sich die Stelle nach den Noten und überblicke zu gleicher Zeit die Begleitung der Instrumente. Schön zeichnet sich ihr fester Charakter und der ihr eingeflös'te Wahrheitssinn vor dem ängstlich verlegenen Alltagsmenschen Papageno in der Stelle desselben: „Sarastro kömmt, was werden wir nun sagen?“ Die Bewegung in der Musik, das ängstliche Rücken des Pulses in den punctirten Noten, und nun darauf Pamina: „Die Wahrheit“ wie mit einemmale die Melodie sanft gleichfliessend wird, und die Begleitung der Instrumente in lang gezogenen Noten fest steht! — Welcher Wahrheitssinn und welche Festigkeit! Wie schön contrastirt hier das gebildete Mädchen mit ihrem Wahrheitssinne gegen den gewöhnlichen Papageno, der, ganz im Charakter seiner Art, seine Zuflucht zum Lügen nehmen und sich mit Pamina auf eine Ausrede besinnen will: „Was werden wir nun sagen?“ — welche edle Zurückweisung in Pamina's Worten: „Die Wahrheit!“ —

Pamina's Charakter ist mehr leidend behandelt, und eben diese Passivität schöner Weiblichkeit ist es, die uns so sehr für sie interessirt. Mozart wollte uns ein sanftes Mädchen malen und er hat sein Gemälde trefflich vollendet. Einer Menge Klippen, die ihm der Dichter in den Weg stellte, ist er glücklich ausgewichen. Denn was wäre Pamina's Charakter unter den Händen eines minder denkenden, eines oberflächlich fühlenden Componisten geworden? — Ihr Gesang ist sanft fliessend und mehr unter Noten gelegte Declamation. Der fein fühlende Mo-

Digitized by Google

zart wollte uns ja ein wohlgezogenes Frauenzimmer geben, die ihre Empfindungen nicht durch leidenschaftliche Ausbrüche entweiht, aber eben desto inniger fühlt, je minder Schwatzens von ihren Empfindungen sie macht, und das ist eben das, was uns desto mehr für sie interessirt; diese halbverhaltene und halbverrathene Liebesunruhe, dieser innere Schmerz, die so sanfte Rührung schliesst uns an die Leidende, die wir bewundern und an ihrem Schicksale desto innigern Antheil nehmen, weil sie mit Ergebung duldet. — Was rührt wohl den moralischen Menschen mehr als stummes Dulden? Und was schmelzt die Herzen sicherer, als eine unterdrückte Thräne? — Wer übertreibt, sagt nichts, und alle die lärmenden Bravourarien, mit ihren Windsbräuten, Saussen, Quieken, Braussen und Toben von Instrumental-Begleitung, beleidigen das reinere und zartere Gehör, übertäuben den Text und machen nicht selten die leidende Königin zum tobenden Fischerweibe.

Pamina leidet, freut sich am Ziele, ja sogar Schwermuth und Wahnsinn bemeistert sich ihrer — und Mozart vergisst in keiner der mannigfaltigen Situationen, dass ein gebildetes Mädchen, eine Prinzessin, Alles dieses betrifft, die so gut wie andere Erdgeborne leidet, aber ihren Kummer zu verbergen, wenigstens mit Anstand zu tragen weiss. In der Scene des Wahnsinns, unstreitig der gefährlichsten Klippe für den Tonsetzer, zeigt sich Mozart in seiner ganzen Grösse *). — Hier: „O Dolch, du

*) Pamina's Arie: „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden" etc. wird dem Publicum nicht selten langweilig, weil man das

bist mein Bräutigam!“ hätte der Wahnsinn alle Schranken in einer Bravourarie durchbrechen können — wahrscheinlich wollte auch Schikaneder seinem schaulustigen Publicum in dieser Scene ein Spectakel geben, wollte vielleicht eine Rasende sehen lassen, die die Luft mit ihren Affecten zerfetzt — und Mozart gab uns eine süsse Schwärmerin, die wir auch mit ihrem kränkelnden Verstande lieben und bedauern. Kurz, Pamina's Charakter ist das schönste

---

rechte Tempo verfehlt und das allerlangsamste Andante-Tempo fast Adagio nimmt; sie muss in einem Tempo von 6″ bis 7″ rhein. genommen werden. So nahm sie auch Mozart selbst, als er dirigirte. — Gleichfalls auch das Terzett: „Soll ich Dich Theurer nicht“ etc. nahm Mozart beynahe noch einmal so schnell, als es fast überall vorgetragen wird. Man hält sich an das Wort Andante und vergisst, dass der Meister den Allabreve-Tact vorzeichnete; die eigenthümliche Bewegung der Violoncelle und Fagotte, wobey Mozart immer das erste der drey Achtel etwas schärfer markiren liess, charakterisirt genau Pamina's ängstliche Gemüthsunruhe, die Freude, mit dem Geliebten sprechen zu dürfen, und den Schmerz, ihn wieder verlassen zu müssen — selbst das durch solchen Wechsel lebendigerer Gefühle hervorgebrachte kurze Athemholen, woran der Meister offenbar dachte. Ihre Besorgnisse: Du wirst dem Tode nicht entgehen, und der Vorwurf: O liebtest Du, wie ich Dich liebe, Tamino's männliche Hoffnung: Der Götter Wille muss geschehen, Sarastro's drängendes: Nun eile fort, Dich ruft Dein Wort. Die Stunde schlägt; der wehmüthige Abschied: Wie bitter sind der Trennung Leiden! — Kurz, Alles wird so das ächte Colorit erhalten und sich zu einem schönen Ganzen endigen, wenn man sich die Aufschrift *All° moderato* im $\frac{4}{4}$ Tact denkt. Beym letzten Lebewohl und dem tiefen, ernsten: Wir sehn uns wieder, mag man immerhin etwas langsamer werden; auch Mozart hielt ein wenig zurück, nahm aber das kurze Schluss-Ritornell wieder im ersten Zeitmaasse. Die Sänger mit wahrem Sinne für dramatische Darstellung werden gewiss auch hierin dankbar den Geist des grossen Componisten verehren.

Digitized by Google

musikalische Bild des reinsten Ideals weiblicher Grazie, sanfter Empfindungen und ungetrübter Unschuld. Sie ist für jeden Componisten das vollkommenste Muster schöner Weiblichkeit.

Tamino, ihr Geliebter, ein Jüngling mit allen Männertugenden und Männerschwächen, der sich durch die Sirenenstimme eines listigen Weibes zu Mord und Entführung bereden lässt, und eben so schnell durch die Weisheit der Priester, die ihm das Ziel seines Ringens immer in einer gewissen Entfernung zeigen, ins rechte Gleis geleitet wird. Thatkraft, fester Wille für das Gute liegt in seiner Seele, aber ohne Plan, ohne Richtung. Erst als er in die Lehre der Priester kömmt, wird sein Charakter entwickelt und erhält seine feste Norm. Welche Sanftheit — doch von jener Pamina's und Sarastro's ganz verschieden — ist über den Jüngling verbreitet! Welche Anmuth mit männlicher Kraft gepaart! Die Arie: „Diess Bildniss ist bezaubernd schön!“ wie richtig empfunden, wie aphoristisch der Anfang! Das Bild sehen und in diese Worte ausbrechen ohne Ritornell, bloss einige charakteristische Accorde, die nur dem Sänger den Ton angeben, und die Erschütterung der Seele beym Anblicke des reizenden Bildes ausdrücken und die Worte selbst blosse Noten der Declamation untergelegt — wenn der erste Ausbruch der Bewunderung vorüber ist und die Gefühle der Liebe allmählig in einander verschmelzen — von der Stelle: „Ich fühl's“ und das Fortarbeiten der Seele durch alle Nüancirungen bis zu der Frage: „Soll die Empfindung Liebe seyn?“ Wie schön versteht er nicht die abwechselnden Em-

Digitized by Google

pfindungen zu malen! Und endlich der Uebergang zur völligen Gewissheit: „Pamina wird auf ewig Dein!“ — Der Strom der Empfindungen wird reissender, die Pulse gedrängter, die Musik eilt in gedrängten Noten vor- und aufwärts, man bemerkt den Stufengang der Empfindungen und wie die Seele zu jener schwindelnden Höhe des höchsten Erdenglücks exaltirt wird. Der Uebergang vom Adagio bis zum gedrängten Allegro ist so richtig gedacht; das Schwindeln und Schwärmen in dem erstern so schön durch alle Nüancen durchgeführt, dass der Zuhörer seinen Empfindungen von einer Stufe zur andern folgen kann. Diese Arie ist ein Beweis von der äussersten Delicatesse des Gefühls, von der Richtigkeit und Bestimmtheit seiner Empfindungen. Mozart giebt uns hier, wie immer, reines Gefühl ohne Ueberladung, richtig angelegt und auch richtig ausgeführt. Diese Arie ist ein classisches Modell, woran junge Tonsetzer den motiven Stufengang der Empfindungen studiren können.

Die sternflammende Königin — ein leidenschaftliches, ränkevolles Weib — Rachsucht in ihrer finstern Seele — wie sehr verschieden von dem Charakter ihrer schuldlosen Pamina! — Wer verkennt gleich in der ersten Arie die listige Verführerin, die erst Schrecken, dann Seufzer und Thränen, und endlich die dringendste Aufforderung mit schmeichelnden Versprechungen anwendet, den unerfahrnen Jüngling für ihren Plan zu interessiren. — Das Ritornell mit seinen majestätisch aufsteigenden Noten feyerlich in die Höhe wogend, malt ihr Aufsteigen von dem unterirdischen Reiche und bereitet auf was Grosses vor.

Digitized by Google

Tamino wird gespannt — und nun das Sirenen-Recitativ: „O! zitt're nicht, mein lieber Sohn, Du bist unschuldig, weise, fromm.“ Jetzt hat sie ihn gewonnen und fällt in die klagende Melodie ein, begleitet von dem schwermüthigen Fagotte. Wie malerisch beredt ist ihre Erzählung des Raubes ihrer Tochter, wie lebhaft die Unterbrechung: „Ach helft!“ um dem Zuhörer neue Spannung zu geben. Und nun wieder der Rückfall in die Erzählung *unisono* mit dem Fagotte: „War Alles, was sie sprach.“ — Jetzt hat sie den Prinzen auf dem Puncte, wohin sie ihn haben wollte; jetzt wird sie dringender, sie stürmt mit aller Macht auf ihn ein, verspricht ihm den Besitz der reizenden Pamina und verschwindet unter einem tobenden, prächtigen Orcan aller Instrumente, die, nachdem sie in der Begleitung einzelner Stellen, jedes besonders, ihre Beredsamkeit aufgeboten haben, jetzt mit vereinten Kräften hereinstürmen und den betäubten Jüngling zum festen Entschlusse fortzureissen suchen. Die Arie: „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen!“ ist die grellste Schilderung der höchsten Wuth eines von Mordlust heissen Weibes. Alles kocht, Alles siedet, tobt und schäumt; Alles bläs't und tobt unter einander; die Rednerin selbst scheint sich im Gefühle ihrer Rache zu verwirren, die Wuth lässt ihr keine Zeit, die Worte auszusprechen. Diess giebt der Componist dadurch, dass er die Noten gleich anfangs verkürzt. Dann schöpft sie Odem zu neuen Lavaströmen ihrer Wuth. — Hier steht kein Punct, kein Sechzehntheil vergebens, und selbst die hohen Läufer bezeichnen das Wühlende, Zitternde ihrer

Digitized by Google

Rache bebenden Seele. Die Pralltriller und Doppelschläge thun hier eine allmächtige Wirkung, und dann der schnelle, kurz abgebrochene Schluss, von einem Sturme der Instrumente begleitet. — Sie versinkt, und die Erde scheint unter dem Hörer mit zu versinken. — Hier ist die Bravourarie im eigentlichsten Sinne an ihrem rechten Platze.

Monostatos ist ganz der niedrige, feige Sclav; sein untergeordneter Charakter ist im Geschmacke seiner Nation bearbeitet, was sich in dem Liedchen: „Alles fühlt der Liebe Freuden" etc. auffallend zeigt, da es von der übrigen Musik dieser Oper gänzlich abweicht. Die Melodie und die hohe Begleitung, die fliessende Tonart, Alles charakterisirt den Mohren, der, so feig er im ersten Acte erscheint, in groben, bäuerisch imponirenden, unmelodischen Noten der Königin vorschreibt, die sich seiner Hülfe bedienen muss: „Doch, Fürstin, halte Wort, erfülle! Dein Kind muss meine Gattin seyn."

Papageno ist ein ganz gewöhnlicher Alltags-Mensch, und Mozart componirte seine Lieder so, dass sie Jedermann nachsingt, tändelnd, leicht, aber nichts desto weniger wahr und gefühlvoll. Er zeichnet uns einen einfachen Natursohn, nicht einen Possenreisser, wie er auf manchen Bühnen gegeben wird. Nirgends findet sich in der Musik eine Spur, die auf Harlekinade hindeutete; sangbare Melodie und der — wie das bey Naturmenschen gewöhnlich ist — sich schärfer markirende Ausbruch der Freude, zeigt eben keinen Hanswurst an; daher muss der Schauspieler ein sehr gewöhnlicher Mensch seyn,

Digitized by Google

wenn er durch sein Spiel der Rolle das Schickliche und Anständige nimmt, welches der Componist, freylich nur mit einem leisen Hauche, über dieselbe verbreitete.

Im Priestermarsche, so wie im Gebete: „O Isis und Osiris!“ und demselben Priesterchore herrscht der schönste gereinigte Kirchenstyl, und Glucks und Händels Chöre bleiben weit hinter ihnen an edler Einfalt, Anmuth und Bestimmtheit des Charakters zurück.

Die Feuerprobe mit ihrem Chorale ist unstreitig das *non plus ultra* dramatischer Darstellung.

Die Zauberflöte, kann man sagen, trägt das Bild einer gereiften Frucht. Mozart musste erst seine vorigen Opern componiren, ehe er im Stande war, uns eine Zauberflöte zu schaffen; alle seine früheren Werke scheinen gleichsam Vorbereitungen zu diesem Meisterwerke, und selbst sein späteres Kind, *La Clemenza di Tito*, sagt ziemlich laut: mein Vater hat sich bey der Zauberflöte erschöpft. — Das Genie bringt erst seine üppigen Producte mit allen seinen Auswüchsen und Schönheiten, aber nur anhaltendes Studium bringt das Kunstwerk hervor. Mozart's frühere Opern sind gleichsam mehr oder minder Erzeugnisse des Genie's, als der überlegenden Kunst; die Zauberflöte aber ist das Werk gereifter Erfahrung, das Resultat lang vorbereiteten Studiums, ein reines Kunstproduct.

In der Zauberflöte scheint sich Mozart selbst übertroffen zu haben.

Digitized by Google

Titus der Gütige. (*La Clemenza di Tito.*)

Opera seria in zwey Acten.

Dieses ist Mozart's letzte Oper. Er schrieb sie bey hinschwindenden Kräften, wo schon sein Geist im Begriffe war, von seiner irdischen Hülle zu scheiden. Der Text ist von Metastasio und wurde von den böhmischen Ständen zur Krönung des Kaisers Leopold II. als böhmischer König bestellt. Er begann die Composition im Reisewagen von Wien nach Prag und vollendete sie innerhalb 18 Tagen in Prag 1791.

Der musikalische und dramatische Charakter dieses Stücks ist mehr poetisch als romantisch, daher nimmt die Vorstellung desselben, von Italienern ausgeführt, eine Physiognomie an, welche Deutsche dieser Oper nicht zu geben vermögen, eine Physiognomie, welche dem Werke eine Wirkung verleiht, die dasselbe, auch von den besten deutschen Sängern vorgetragen, nie macht.

Einige Italiener nennen diesen Schwanengesang Mozart's das Erhabenste, womit ihn die Musen je begeisterten. Sie vergleichen das erste Finale hinsichtlich der grossen Idee, des leidenschaftlichen Ausdrucks von Angst, Schreck, Mitleid und Schmerz mit den trefflichsten Scenen Shakespeare's und ziehen es allen vor. Freylich stattete der einzige göttliche Meister stets, und auch hier, die Nebenstimmen aus seinem nie versiegenden Schatze mit verschwenderischer Fülle aus. Als Mozart diese Oper in Prag aufführte, musste die Rolle des Titus einem Sänger ohne Stimme zugetheilt werden; daher lässt es sich

Digitized by Google

entschuldigen, dass man ihr oft Compositionen anderer Meister einlegt.

Da Mozart's Geist beym Schreiben dieser Oper schon im Abschiednehmen begriffen war und sein siechender Körper die Energie des Geistes ermattete, so fühlt man deutlich, wie sich das musikalische Leben des Meisters auch hier noch trefflich ausdrückt, denn die einzelnere Instrumental-Begleitung, die stille Erhabenheit und — die Schwermuth in den Melodieen und im Charakter des Titus sprechen dafür.

Dass Mozart die von Metastasio gestellten drey Acte in zwey umschmolz, ist früher schon angegeben worden, und auch, wie meisterhaft er diess that. Statt dass er früher sich über Alles verbreitete und allenthalben die Schätze seines Genie's verschwenderisch austheilte, wurde er hier mit einem Male verdriesslich und karg. Dazu sind noch obendrein die dialogisirenden Recitative von einem seiner Schüler gefertigt, von ihm aber corrigirt worden.

Unter diesen Umständen erhielt diese Oper einen ganz eigenthümlichen Charakter und gleicht hierin keiner der anderen Arbeiten dieses Künstlers. In den Arien herrscht das Gefühl eines sinnenden, trauernden, stillen Geistes, und alle zärtlichen Empfindungen färben sich mit einer Farbe von Schwermuth an. Nur in den Finalchören rafft sich der im Scheiden begriffene Meister gewaltsam aus seinem hinsterbenden Schlummer empor. Es ist diess das letzte Auflodern des verlöschenden Lichts, was noch einmal alle seine Kräfte sammelt, ehe es in gänzliche Finsterniss versinkt. Daher mochte es kommen, dass

Digitized by Google

auch der Mangel an zusammengesetzten Stücken, wie Quintetten, Sextetten etc. auffallend ist. Es sind meistens nur Arien und Chöre, und die Duetten sind nur sehr kurz. Man fühlt beym Anhören derselben die Leere und das Erschlaffen der Energie des grossen Meisters. Die Instrumente concertiren weniger, sind weit einzelner — was überhaupt von der ganzen Begleitung verstanden werden kann — als in seinen anderen Werken. Seine Lieblingsarbeiten, die canonischen Sätze, machen sich seltner.

An edler Einfalt hat das Ganze allerdings gewonnen; allein es ist bekannt, dass Mozart auch bey dem grössten Aufwande seiner Kunst, bey der reichhaltigsten Instrumentation dieses Gesetz nie aus den Augen verlor.

Viele schon, die diese Oper studirten und sie mit anderen Mozart'schen verglichen, fühlten diese angegebene Verschiedenheit auffallend, und konnten sich der Thränen nicht enthalten, wenn sie sich die Auspicien, unter welchen Mozart's Geist hier arbeitete, recht lebhaft vorstellten und die immer leerer werdenden Tactcolumnen der Blas-Instrumente den gebundenen Fittig seines Genius anzudeuten schienen. In dieser Stimmung beweisst sich die schwermüthige Arie: Ach! nur einmal noch im Leben etc. und die Arie: Nie wird mich Hymen lächelnd entzücken etc. Eine geheimnissvolle Ahnung scheint den Sänger umschwebt zu haben, dass auch ihm die holden Kinder des Frühlings nimmer wieder blühen würden.

Titus ist der Hauptcharakter und gewissermaassen mit einer ängstlichen Sorgfalt gezeichnet. Mit feinem Sinne fasste Mozart die Einfachheit, die Ruhe

Digitized by Google

und stille Erhabenheit des Titus, mit Kummer schattirt, auf, und übertrug sie — damals wohl seine eigenen Empfindungen — in die Composition. Jeder Theil, selbst die gemässigte Instrumentalpartie, frägt dieses Gepräge an sich und vereinigt sich zur schönsten Einheit des Ganzen.

Vitellia steht diesem schönen Charakter ganz entgegen. Mozart malte ihre Wildheit, ohne jedoch zu vergessen, was er der darstellenden Kunst schuldig war; und ist Vitellia gleich ein moralisches Ungeheuer, so schont Mozart doch das feine Gefühl des Zuhörers und zeigt uns die Unmenschliche immer noch menschlich genug.

Servilia, die Geliebte des Titus: welcher Edelmuth! welche immer wahre Grösse! Ganz das Seitenstück ihres erhabenen Geliebten! Ihr stummes Dulden, ihre gewaltsam unterdrückte Flamme, wie schön wusste Mozart diess in ihrem Gesange zu malen!

Sextus und Annius, das Bild der zärtlichsten Freundschaft, spiegelt sich in dem liebevollen Duette: „In deinem Arm zu weilen, Freund, welche Seligkeit!“

Die Ouverture ist im heroischen Style und enthält den ganzen Plan der Oper. — Alle übrigen Stücke verrathen den grossen Geist ihres Schöpfers. Das Finale des ersten Actes ist eine der vollkommensten Arbeiten Mozart's; es wetteifern Ausdruck, Charakter und Empfindung, um den grössten Effect hervorzubringen. Gesang, Begleitung, Instrumentation, Modulation und der Wiederhall der fernen Chöre bewirken bey jeder Aufführung eine bey Opern

Digitized by Google

seltne Täuschung. Der Schlusschor des zweyten Actes ist gewiss unter allen Chören der fliessendste, erhabenste und ausdrucksvollste.

Der Genuss dieses Kunstwerkes erfordert eine reingestimmte Seele und ein vollkommen ruhiges Gemüth. Auch wirkt es nur nach und nach, und nur wiederholtes und aufmerksames Hören weihet allmählig in seine erhabenen Mysterien ein.

Pianofortespiel.

Die Clavierstücke Mozart's enthalten einen solchen Reichthum der Ideen und sind so fein gebildet in ihren kleinsten Nüancen, dass der darin herrschende Charakter stets genug interessirt ist, um das Gemüth des Spielers und des Hörers anzuziehen. Sie sind zugleich von so zweckmässiger Natur, dass die wahre Bildung des Clavierspielers dadurch erreicht und die Ableitung nach schiefen Richtungen vermieden wird. Die *schöne* Haltung der Hand ist durch die abwechselnden Figuren und besonders die ordentliche Bewegung des Basses möglich gemacht, und dadurch wird theils die Beweglichkeit der linken Hand sehr befördert, theils die Ausbildung des Vortrags in Rundung und Schönheit nicht gehindert; denn seine Claviersachen enthalten keine Figuren, die durch unablässige Fortsetzung die Steifheit der Hand herbeyführen — oder durch eine Bewegung, der Behandlung des Claviers zuwider, die Ausführung mit Nettigkeit unmöglich machen — oder überhaupt, die nicht singen, ausgenommen die Arpeggio's welche dem Bau des Hammers und seinem Anschlage

Digitized by Google

nicht angemessen sind. Mozart's Clavierwerke enthalten Tiefe und Klarheit, Einfachheit und Kunst, Reichthum der Ideen und Adel des Styls, Kraft und Lieblichkeit. Durch ihren geistreichen Styl erheben seine Sonaten das Gemüth und erfüllen das Herz mit starken oder sanften Empfindungen.

Die Anhänger des neuen Systems, wonach nur Schwierigkeiten geschätzt werden, behaupten: man könne durch die Ausführung Mozart'scher Claviersachen seine Fähigkeit nicht hinlänglich zeigen; indess weiss doch jeder, der eine gesunde Beurtheilung hat, dass man bloss mit Zeit, Geduld und Mühe anfangs unmöglich scheinende Schwierigkeiten zuletzt überwinden könne; dass aber weder Zeit noch Geduld genügen, Werke vorzutragen, die geläuterten Geschmack, tiefes Gefühl und richtigen Ausdruck verlangen.

Mozart schrieb, unbekümmert um den Schüler: Clementi's Schüler behalten nur das Instrument und den Spieler im Auge. — In wie vielen Arietten Mozart's ist edle Schwermuth des Künstlers, der aber nicht abgespannt ist, sondern dessen Geist wie mit erschwerten Flügeln in den trüberen Regionen der Dissonanzen verweilt. Welche Andante- und Adagio-Stellen Mozart's wären in jedem Betracht nicht himmlisch zu nennen. Alles, Alles ist schön, und Alles gleich schön. Die meisten seiner Claviersachen sind die vollendet'sten Arbeiten seines unerschöpflichen Genie's.

Obgleich sich Mozart's Phantasie in einigen Claviersachen vielleicht bisweilen etwas zu eingeschränkt fühlte, so haben sie doch einen ungeheuern Reich-

Digitized by Google

thum an neuen Gedanken, an glücklichen Melodieen, an beständig abwechselnden harmonischen Wendungen, und sein unermessliches Genie — wenn man gleich öfters in seinen Opern Fehler in der Declamation und Recitation, wohl nicht immer ohne Grund, rügt — bleibt ein Gegenstand der grössten Bewunderung selbst der Nachwelt.

Mozart's ehrwürdigster Zeitgenosse Jos. Haydn ist wohl auch hier ein competenter Richter. Dieser gemüthliche und herzliche Mann sagte einst einem seiner Freunde mit tiefer Rührung und thränenden Augen: „Mozart's Verlust ist unersetzlich, sein Spiel am Clavier vergesse ich in meinem Leben nicht: das ging an's Herz."

Mozart's Clavierconcerte sind voll blühender Composition und sie fliessen so leicht dahin, als hätte es gar keine Kunst erfordert, sie zu schaffen. Das ist aber eben die Kunst, das Werk zu zeigen ohne die Mittel sehen zu lassen. — In allen diesen schönen Werken herrscht eine richtige Applicatur in schwierigen Figuren, wie schwerlich bey neueren Clavier-Compositionen eine vorkommen wird, die sich nicht bey Mozart fände. — Aber es gehört zum richtigen und genauen Vortrage Mozart'scher Concerte mehr als richtige Fingersetzung, und die Folge davon, rundes und präcises Herauskommen der Passagen.

So wie überhaupt, so auch hierin hatte Mozart vor allen Tondichtern im hohen Grade die schöne Gabe, einen einmal gefassten Gedanken nicht wieder zu verlassen, bis er ihn in allen Formen des Schönen entfaltet hatte.

Digitized by Google

Mozart schrieb gewissermaassen zwey verschiedene Arten von Clavier-Concerten. Die *eine* dieser Arten ist von ihm selbst geschaffen; und wollte man einzig auf den *Sinn* sehen, so könnte man sagen, Händel's Orgelconcerte wären Mozart'sche in der Kindheit. Diese Art bildete er aus und vervollkommnete sie dermaassen, dass kein Anderer, wer er auch sey, darin es ihm gleich gethan hat. Diese sind vollkommen ausgearbeitete Musikstücke für das Orchester mit obligaten Instrumenten, unter welchen nur das Pianoforte bey weitem am meisten vorherrschend auftritt. Dieses ist die edelste und kunstreichste Art. — Hiervon unterscheiden sich die Concerte Mozart's, mit welchen er seine letzten Reisen machte und die erst nach seinem Tode herausgekommen sind. Diese gehören zu der *zweyten* Art: zu der populärsten, brillantesten. Diese Art bedient sich des allgemeinen Concertstyls und der gewöhnlichen Formen für Concerte überhaupt und wendet Beydes nur auf diess Instrument in seinen Eigenheiten, besonders auch den ungeheuern Fortschritten gemäss, an, die in der neuesten Zeit auf dem Claviere gemacht sind. Das Orchester bleibt, ausser in den Ritornellen (die hier mehr oder weniger symphonieartig ausfallen), fast nur auf's eigentliche, doch darum nicht uninteressante Begleiten beschränkt.

Manches kam von der einen Art für die andere zu ihrer Bereicherung herüber genommen werden. Auch hierin ist Mozart mit herrlichen Beyspielen vorausgegangen: in seinen letzten Concerten hat er, ohne sich selbst und der erwählten Gattung untreu

Digitized by Google

zu werden, dem Pianofortespieler beträchtlich mehr und beträchtlich Glänzenderes zugetheilt, als vordem.

Mozart ging also von der bis auf ihn einzigen Form ab und schuf eine neue. Er erwählte das Gegentheil der bisherigen Theorie, nach welcher die Solostimme das einzige bedeutende — Alles war. Er nahm an, das Concert ist das höchste der Musik im *Zartern* (als Gegensatz der Symphonie, des Höchsten im *Grossen*): Alles, was zur Erreichung dieses Zweckes beyträgt, muss in höchstmögliche Bewegung gesetzt werden: mithin müssen alle Stimmen vollkommen gearbeitet seyn: der Solospieler muss nur die hervorstechendste unter diesen haben: die Ritornelle müssen grosse Erwartungen erregen, beflügeln: auch die natürlichen Reize aller Instrumente zum Accompagnement müssen in hervorstechendes, anmuthiges Spiel gesetzt werden. — Es ist bekannt, dass der für Wissenschaften und Kunstphilosophie so gar nicht gebildete Mozart diese Grundsätze nicht deducirte, die Pläne nicht entwickelte und berechnete, sondern ihm gab es in dämmernder Ahnung sein Gefühl — der Gott in ihm.

So wurden die in ihrer Art auch jetzt noch fast einzig dastehenden Werke geschaffen. In ihrem Charakter und ihrem Vollendetsten findet sich die grösste Aehnlichkeit in Geist, Tendenz und reinem Kunstwerthe mit den vollendetsten Quartetten Mozart's, so dass das, was dort als ganz vorzüglich und immer gelungen sich findet, auch hier ganz vorzüglich und immer gelungen erscheint.

Unser Meister hat den glücklichen Einfall gehabt, Fugen für zwey Claviere zu schreiben. Dabey

Digitized by Google

hat theils der Lernende Gelegenheit, sich desto mehr im Tacte und im Pausiren zu üben; theils wird er durch das Spiel derselben allmählig um so viel leichter mit dem Fugenstyle vertraut, weil er hier nicht mit so grossen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, als bey den mehresten solcher Fugen, die bloss für *einen* Spieler bestimmt sind.

Das Eigenthümlichste und Individuellste in Mozart ist bekanntlich: Erfindung, poetischer und artistischer Reichthum, unerschöpflicher Reichthum und Glück. Daher steht er als dichtender Tonkünstler in seinem eigentlichen Fache nicht nur hoch, sondern einzig. Seine Compositionen haben auf den Gang und die weitere Ausbildung der Tonkunst den entschiedensten Einfluss gehabt — sie machen im reichsten Sinne des Wortes Epoche.

Wenn man die Menge derselben übersieht, so begreift man die Tiefe Vieler kaum; wenn man die Tiefe Vieler untersucht, begreift man die Menge kaum. So ist's natürlich, dass man viele vor genauerer Ansicht für untergeschoben halten, gegen die äusseren historischen Erweise der Aechtheit misstrauisch seyn kann. Aber nach genauerer Ansicht führen sie einen inneren Beweis, den es nicht schwerer ist zu fassen, als die Erkennung wahrhaft grosser Maler. Aber Bewunderung wird die Menge, bey der Verschiedenheit, immer erregen. Denn es giebt kein Fach, keine bisher entdeckte Form, in welcher Melodieen und Harmonieen gebildet werden können, worin er nicht — mit mehr oder weniger Glück gearbeitet hätte.

Digitized by Google

In mehren Mozart'schen Sonaten ist gleichsam ein liebevolles Umschlingen zweyer schönen Gestalten sichtbar, die sich in holder Anmuth einander nähern, und wo der männliche Theil, der Bass, die graziösen Bewegungen des weiblichen, der Sopran-Melodie, mit aller Zartheit und dennoch mit anziehender Stärke unterstützt und auf seinen Armen huldvoll dahin trägt. Die verschiedenen Wendungen Beyder, die Frucht der keuschen und doch seligen Annäherung ihrer Seelen bringt mit sich das innige Spiel der Geberden und die Beredsamkeit ihrer Blicke. Sie wandeln daher, ihre Geister-Verwandtschaft ahnend, bald sich mit gleichen Gefühlen entgegen kommend, durch zarte Scheu wieder in ihr Inneres zurückgedrängt und die Sehnsucht zu wonniger Vereinigung verbergend, bis dem kühnen Muthe des Mannes (des Basses) es endlich gelingt, die Zweifel zu lösen und die Verschlingung zweyer Seelen in wonnevoller Eintracht zu bewerkstelligen. — Diesen Geistervertrag lässt der Tonkünstler seine in Töne gehauchten Gestalten gewöhnlich auf dem Uebergange zur ersten Hauptcadenz schliessen; denn von da an entfaltet nun erst die seelenvolle Innigkeit und Einigkeit die Ausdrücke des Entzückens über die freudige Annäherung und Ahnung ihrer Verwandtschaft in dem Mittelsatze, welcher desshalb auch gewöhnlich ganz den Charakter des Graziösen, Wonnevollen annimmt. Die Melodieen sind dann hier gewöhnlich zarter und blühender und umschlingen sich schon mehr mit liebevoller Ergebung, die durch zarte Spiele des Scherzes, der Weigerung, der scheinbaren Annäherung zu verzögert wird, dass

Digitized by Google

der poetische Musiker die zwey durch Liebe vereinigten Wesen oder Themata immer noch sich fliehen und in einem reizenden Kampfe begriffen sieht, bis endlich die Stärke den Reiz oder der Reiz die Stärke besiegt und Beyde durchdrungen und umschlungen nur dahin schweben in schöner schmiegsamer Vereinigung und ihre bewirkte Harmonie in triumphirender Wonne kund thun.

Hier ahmen sich Beyde oft schon scherzhaft, ja bisweilen ironisch mit naiver Laune einander in Gang und Bewegung nach, bis nach neuer Zögerung und sinnreichen Zweifeln sie endlich einander die Hände reichen zum festen Bunde in der Cadenz des ersten Theils. Mit anmuthigen Neckereyen, oft mit den Spuren einer schnell entstehenden Uneinigkeit, die sich in kurzen, geschwind beantworteten, doch leisen Vorwürfen ausspricht, beginnt der zweyte Theil. Plötzlich ergiesst sich der eine Theil in entflammtem Zorne in langen und schnellen Perioden, welche der andere mit Zwischenreden, die aus der ersten frühern Annäherung ihrer Geister hergenommen, also mit jenen analog sind, stellenweise nun unterbricht, um die Versöhnung zu bewirken. Kaum lässt der zürnende Theil ahnen, dass er besänftigt sich wieder nähern wolle, so verwechselt jener die Rolle und nimmt den Zorn des andern in sich auf und giebt dieselben Zweifel und Einwürfe nur in pikanterer Beziehung zurück, indessen jener das schöne Geschäft der Versöhnung übernimmt. Die mannigfaltigsten Gradationen der Empfindungen zeigen sich in den Perioden. Der eine Theil steigt in seiner Leidenschaftlichkeit, indess der andere mit scheinbarem

Digitized by Google

Phlegma sorglos und unbekümmert seinen Weg allein geht, aber doch einige Einwürfe macht, welche oft mit rhetorischer Kunst in kurze Absätze getrennt, nur nach und nach das Ganze aussprechen, oft nur einen Theil für das Ganze angeben, oft starke Zweifel erheben, plötzlich sich scheinbar zur Vereinigung nähern und doch wieder sich trennen, bis durch eine ganz unerwartete Wendung die Freyheit der Geister den Kampf zu beendigen und sich in schöner Eintracht einander zu nähern beschliesst, und Beyde nun im Hauptthema wieder harmonisch umherwandeln.

Hier nimmt der Mittelsatz schon eine weit beruhigendere Gestalt an, indem er in der Tonica des Stückes nun auftritt und die festeste Verbindung in der geahneten Conclusion kund thut.

Der wonnevolle Sieg über die gegenseitige Ergebung verkündigt sich hier in den brillantesten Figuren, in dem entzückungsvollsten Aufschwunge und der seligsten Umschlingung der Melodieen, in dem reichen und blühenden Schlusse der Tonstücke.

Auf diese Weise hat der Seelenmaler Mozart alle seine von seinem Geiste durch schöne Formen gezeichnete Tongebilde durch Mannigfaltigkeit der Bewegung, durch Reichthum an geistreichen Ideen und besonders durch ideale Schönheit und Einheit aller einzelnen Theile beurkundet.

Sehr viele andere seiner Claviersachen sind mit vieler Begeisterung erfunden und sehr sinnreich ausgeführt. Der Wechsel des Lebens in beyden Händen macht sie einem Dialoge ähnlich, worin immer Einer des Andern Wort nimmt, mit noch grösserer Beredsamkeit seinen Satz ausführt, und dann wird

Digitized by Google

das Nachäffen und Ausspotten dessen, was Einer sagte, durch den Andern sehr jovial durchgeführt. Die *forte* angeschlagenen Accorde treten wie heftige Verneinungen zu obiger Rede, weil sie keine Beruhigung herbeyführen, und plötzlich übernimmt die zweyte Parthie das Gespräch, indess die erstere nur mit ihren schnellen Einreden dazu tritt.

Solche Aehnlichkeiten kann man finden, wenn man auch keine Phantasie hat; denn womit hat denn überhaupt eine Clavier-Sonate (im Allgemeinen alle Instrumental-Musik) mehr Aehnlichkeit, als mit dem mimischen Tanze? Die Form der Melodie in der Rechten und die harpeggirte Bewegung der Harmonie in der Linken gleichen dem Duette zweyer Tänzer, wo ein Theil seine Triller mit abwechselnden Füssen schlägt, indess der Andere in ganzen und gebrochenen Zirkeln bald die Hälfte seines Raumes zierlich misst, bald mit Entrechats kühn hervortritt und nach mannigfaltiger Wendung des Körpers in höchster Schönheit plötzlich *à plomb* steht.

Die Imitation ist im Ballette ganz aufzufinden; eben so die contrapunctische Verkehrung. In solchen Stücken hebt sich Mozart auf der von göttlichem Hauche beflügelten Sohle fast mit spanischer Leidenschaft und Gluth, ja, seine Themata schwingen in der Rechten stets die Castagnetten, wie man in seinen Pralltrillern sieht.

Andere seiner Stücke sind wieder von anderer Art. Gleich einem Bache stürzt sein Thema herab von der Höhe und rieselt dann in der Ebene fort. Er lässt dann bisweilen die Leidenschaft in höchste Wirksamkeit treten und führt den Bass so schön,

Digitized by Google

dass er dem Wellenflusse gleichsam immer neue Hindernisse in den Weg schiebt, damit derselbe sie desto siegreicher zu überwinden in den Stand gesetzt werde. — Zur Wiedervereinigung des Thema's pflegte Mozart dann den Fluss in Achteln zu besänftigen, der nur durch Zögerung, Zweifel und allerhand künstliche Irrgewinde sich fortschlängelt, bis nach langem Zweifeln und Aufhalten er endlich seinen schnellen Strömen die Schleusen wieder öffnet und denselben in schöner Freyheit sich seiner Kraft entladen lässt.

So gross Mozart in Bearbeitung instrumentirter Singstücke war, wo ihm zum Ausdrucke der Gefühle jegliches Instrument zu Gebote stand, eben so gut verstand er, auch ohne das Rauschen derselben seinen Liedern mit Pianoforte-Begleitung Geist und Leben einzuhauchen. Manche von diesen sind ganz vorzüglich, und fast nie verfehlte er eins im Ganzen. Hierher gehören besonders: das Lied an Chloe; die Abend-Empfindung; das Veilchen; das Bändchen; der Abschied etc. Wie heisst der Talisman, der bey so geringen Mitteln so grosse Wunder wirkt, dass durch ein so einfaches Figurmanöuver der Finger durch überall angebrachte Harmonieenfolge das bey den Alltags-Erscheinungen der Zeit so verwöhnte Ohr noch den Klängen begierig lauschen kann, die, wie Urtöne der Kunst, in so schöner Einfachheit und doch mit so geistiger Kraft das Herz des Hörenden rühren? Wie heisst diese Wunderkraft? Etwa Genius?

Wie oft schrieb Mozart zum Abschiede eines Freundes oder einer Freundin ein Liedchen in ihr

Digitized by Google

Stammbuch! — Und trotz dieses fast immer schnellen Hinschreibens liegt in diesen kleinen Stücken so viel Ausdruck, Einfachheit, Anmuth und Empfindung, dass man behaupten kann, Mozart habe sich schon in diesem Fache unsterblichen Ruhm erworben. — In diesem Fache ist Zumsteeg mit Mozart classisch und Beyde verdanken nur ihrer edlen Einfachheit ihren Beyfall. Demnach: *die höchste Einheit, die edelste Einfalt, ist die höchste Schönheit!*

Man hört oft Zweckmässigkeits-Virtuosen Mozart tadeln, dass er so viele Sonatensätze nur zwey- oder dreystimmig geschrieben habe. Allein, wenn er z. B. den Faden der Melodie mit der Rechten in einer Linie fortspinnt, weil dadurch die Form entschiedener wird, indess die Linke arpeggirt und die Dreyklänge im Wechsel der Sechzehntheile harmonisch dazu anklingen lässt, ist das nicht voll genug? Ist es nicht vierstimmig? Soll etwa jede Mittelstimme singen? nur bisweilen, wo es der Ausdruck erfordert. Die Melodie ist ja aber der Contour, der durch den Bass als zweyte Linie geschlossen wird; die Mittelstimmen sind nur die Schattenfarben, Tinten. Sollen diese etwa, immer und gleich aufgetragen, neben einander hinfliessen? Müssen sie nicht gerade oft verschieden und einer scheinbaren Leere Platz machen, um den Contour (die Melodie) hervortreten zu lassen, die *da* gerade einen Glanzpunct haben soll?

An und für sich wäre es Thorheit, zu fordern, dass eine Sonate *immer* vierstimmig gehen soll, wenn man nicht gerade ein solches Kunstwerk beabsichtigt: sondern die Mittelstimmen sollen nur so hinzutreten,

Digitized by Google

wie bey einem Gemälde, wo der Schatten oder die Farbe erfordert wird, wo also hier die Periode durch eigene Biegungen einen neuen Charakter annimmt, den sie vielleicht absichtlich zuvor ein- oder zweystimmig erst andeutete.

Namentlich berühmte Orgelspieler, die immer vollgriffig Alles haben wollen, weil es auf der Orgel nöthig ist, gerathen darüber in Eifer, dass Mozart nicht in einem fort vierstimmig geschrieben habe. Ganz recht ist's, dass einer, der seine Hände gewöhnen will, immer recht vielstimmig zu greifen, Tonstücke wählt, welche so ersonnen sind. Allein diess ist ja nimmermehr der Zweck der Claviersonate als Kunstwerk, dass man darin nur spielen lernen solle. Vorher soll man spielen lernen an Uebungsstücken, die die Zweckmässigkeit als ihren höchsten Vorzug zum Unterricht an sich tragen, die, vielleicht ohne Begeisterung geschrieben, nur immer die Hammerbewegung der Finger vor Augen haben, statt des höchsten Gesetzes der Schönheit, was in jedem Kunstwerke das erste Augenmerk des Schöpfers desselben seyn soll.

Uebrigens kann man auch bey dem Studium Mozart'scher Sonaten spielen lernen. Aber Mozart schrieb sie nicht desshalb, sondern weil er ein Seelengespräch in diese Form goss, das, durch tausend verschiedene Nüancen geführt, in eigenem Wechsel der Gestalt und Farbenmischung fortlebt und durch Vereinigung der verschiedenen einzelnen Theile zum harmonischen Ganzen so das höchste Postulat der Kunst erfüllt — die Einheit.

Digitized by Google

In einer an productiven Geistern so fruchtbaren Zeit, wo immer neue musikalische Werke einander verdrängen, ist es wohl der Mühe werth, einmal einen Rückblick zu thun auf die Werke, welche über das Schicksal des Verdrängtwerdens erhaben sind.

Mozart's Genius, der in allen Fächern der musikalischen Setzkunst mit so grossem Glücke sich bewegte, dass er in einem jeden beynahe ein Muster aufstellte, wie es seine Zeit noch nicht gesehen hatte, Mozart's Genius ist's, der auch in der Claviermusik einen so wunderbaren Cyclus von Werken schuf, welche, obgleich unendlich verschieden an Charakter, dennoch alle den Stempel der höchsten Vollendung an ihrer Stirn tragen. Besonders aber treten dadurch diese Werke aus allen anderen hervor, dass eine Seele in ihnen wohnt, welche alle Ahnungen des höchsten Schönen, von denen sie durchdrungen war, durch ihre Zauberkraft in dem Gemüthe, das sich ihrem Kreise nähert, wieder zu erwecken im Stande ist.

Ja, so viel des Guten auch gleichzeitige Meister geliefert haben, Mozart's Clavierwerke stehen immer durch ihre gemüthvolle Tiefe, durch den vollendeten organischen Bau ihres Innern, durch die Harmonie aller einzelnen Theile zum Ganzen bey so grossem Reichthume der Phantasie, und ganz besonders durch die ideale Schönheit ihres Styls allen anderen voran, welche die damalige Welt oft mit Recht neben ihnen bewunderte. Denn selbst des grossen Jos. Haydn's Clavierwerke (wir reden jetzt nicht von neuerer Zeit), welche doch allein durch ihre Genialität sich auf eine gleich hohe Stufe der allgemeinen

Digitized by Google

Bewunderung zu schwingen wussten, tragen überall doch mehr Spuren des Humors, oft des ausgelassensten an sich, und bleiben öfter noch auf der Stufe der Zweckmässigkeit stehen, indess Mozart's Clavier-Compositionen wahre Seelengespräche sind, die in ihrer zaubervollen Form das Gemüth des Spielers und des Hörers auf die innigste und oft erhabenste Weise berühren und denselben einen Eindruck zurücklassen, den nur die Anschauung des höchsten Schönen, das, rein von allem Nebenzwecke, in seiner eigenen geistigen Natur verklärt wird, denselben rein zurückzulassen im Stande ist.

Wie viel der reinsten Genüsse, also auch wie viel an geistiger Bildung und Erhebung die Menschheit der Beschauung dieser schönen Kunstgebilde verdankt, deren Anschaffung durch die häufigste Vervielfältigung im Drucke mit wenig Kosten verbunden, und deren Aufführung nicht mit so grossen Schwierigkeiten verknüpft ist, als andere Instrumentalmusik, diess zu ermessen, sey das freudige Geschäft solcher, welche in den engen Schranken dieses irdischen Lebens sich ein zweytes unendliches, durch keinen irdischen Einfluss zu störendes Leben in der Kunst zu schaffen wussten.

Unser sey das schöne Vergnügen, den organischen Bau der Mozart'schen Clavierwerke in seinem Innern zu beschauen, die geistigen Fäden der Verbindung zu ahnen, und so die Werkstatt des Meisters mit *dem* frommen Sinne zu belauschen, welcher die Entweihung durch allzudreiste Voreiligkeit dem kritischen Bewunderer unmöglich macht.

Digitized by Google

Desshalb fürchten wir auch nicht, dass diess Beginnen eine Blasphemie genannt werden dürfte, weil nur der Geist der Verehrung gegen diesen Genius uns in dieser nähern Beleuchtung seiner an wahrer Schönheit reichen Werke, einzig leiten und bestimmen wird. Auch ist das Jahrhundert so ziemlich inne geworden, was es an dem unter uns fortlebenden Geiste Mozart's besitzt, und daher erklärt sich das immerwährende Zurückkehren der Freunde an Claviermusik zu den Werken dieses Künstlers. Eine solche Analyse wird künftig *Kanne* uns schenken.

Instrumentalmusik.

Mozart's frühere Instrumentalstücke sind meistens in Salzburg oder auf seinen Reisen bis 1781 verfertigt, ehe Wien auf seinen Genius seine grosse und vortheilhafte Wirkung machte; denn Frankreich und Italien hatten *damals* weit weniger in diesem Betrachte gewirkt; Wien aber später sehr viel. Diese Stücke sind nun meistens in Pichl's Geschmack und Weise, so weit nämlich ein genialer Mensch die Weise und den Geschmack eines andern annimmt. Sie sind einfach, lebhaft, melodiös, klar, fast durchgängig sehr gut verbunden und auch schon mit unverkennbaren, wenn gleich noch flüchtigen Spuren des Sinnes und der Neigung für tiefere contrapunctische Combination und Ausarbeitung. Manche Leeren, die wohl erst seit jener Zeit geworden, kann man wohl hingehen lassen. Auszuführen ist Alles leicht und in den wenigen Blasinstrumenten sogar kinderleicht.

Digitized by Google

Es giebt eine Lehrlingsepoche, die jedes Genie durchwandeln muss. Denn es liegt in der Natur des menschlichen Gemüths, das von dem Einzelnen zur Zusammenstellung des Ganzen fortschreitet, dass es erst Theile auffassen muss, um zum Ganzen einer Vorstellung zu kommen, und das Genie sowohl als der bloss mechanische Kopf gehen im Anfange ihrer Laufbahn von einem Puncte aus, arbeiten nach denselben Regeln. In der Folge erst, wenn es seine Kräfte an einzelnen Schöpfungen nach schon vorhandenen Formen geübt und geprüft, schreitet es zur Schöpfung einer neuen allgemeinen Form. Auch diese Schöpfung hat aber auch ihre Periode, in der sie reifen und zeitigen muss, ehe die classische folgen kann. So sind nun Mozart's frühere Arbeiten aus seiner Lehrlingsperiode noch Nachahmungen von vorhandenen Formen und nichts weniger als classisch. Da, wo die Periode der beginnenden Steifheit allmählig eintritt, erscheint auch die Originalität kräftiger, und wenn man seinem Geiste vom ersten Producte bis zum letzten chronolgisch nachschleicht, wird die allmählige Ausbildung und Progression seines Genius klar, und selbst wie sich seine Form nach und nach in sich selbst und der innern Vollendung nähert, aus der die neueren Producte natürlich immer reiner, reifer und vollendeter hervorgehen mussten. Hierbey drängt sich einem unwillkürlich die Frage auf: Wie hat Mozart das vorhandene benutzt, und wer hat vor ihm so benutzt, wie er?

Die reine Instrumentalmusik verschafft sich ihren Text selbst, und in ihr wird ein Thema so entwickelt, bestätigt, variirt und contrastirt, wie der

Digitized by Google

Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe. Begleitend ist sie das Meer und die Luft, worin die Menschenstimme schwimmt und ihre Fittige schlägt. Für die Poesie ist sie das, was die Lebhaftigkeit des Colorits für eine gut entworfene Zeichnung oder der belebte Contrast des Lichts und Schattens für die Figuren ist. Dem Genie sagt die Instrumentalmusik am mehrsten zu, und es gehört zu ihr unstreitig mehr Erfindungskraft und Phantasie als zur Singcomposition. Daher vermögen Hunderte Verse von Texten leidlich zu componiren, da kaum *einer* von ihnen im Stande ist, ein erträgliches Instrumentalstück zu machen. Es steht sicher anzunehmen, dass Mozart und auch Haydn ihre Namen als musikalische Genie's mehr durch ihre Instrumental- als durch ihre Singsachen befestigt haben; wenigstens haben gewiss jene zur Ausbreitung ihres Namens am meisten beygetragen.

Mozart, der effectuirendste aller Orchestercomponisten, hatte aber auch unverkennbar vieles den ausübenden Meistern auf Bogeninstrumenten abgelauscht: und es ist bekannt, dass selbst die Menschenstimme durch nichts so sehr gehoben und getragen wird, als durch die moderne und namentlich die Mozart'sche Instrumentation der Bogeninstrumente.

So sehr nun auch in dieser Art Mozart Muster ist, so legen es doch seine Nachahmer zu häufig auf Fülle und Ueberfülle, auf stürmende, wohl auch scharf einschneidende, leidenschaftlich fortreissende Kraft, hartnäckig kunstvolle Verwebung und Ausführung an: es entgeht ihnen nämlich, dass Mozart bey aller Fülle klar und folgerecht bleibt, dass er

Digitized by Google

seine leidenschaftlich gesteigerte Kraft stets durch edle würdige Mittel, nie durch bloss Rauschendes und Lärmendes, ausübt und geltend macht; dass er seinen kunstvollen Ausführungen stets eigenthümliche, fassliche und ausdrucksvolle Melodieen zu Grunde legt, bey denen lange zu verweilen der Mühe werth ist — Melodieen, die das Gemüth des Zuhörers sogleich ansprechen und es diesem damit erleichternden Meister durch alle seine Details zu folgen. Ihre Empfindungen sagen oft an sich und vor ihrer Ausarbeitung zu wenig aus und sprechen das Gemüth nicht an, oder auch, sie sind oft nicht eigentlich die ihrigen: sie sind nicht um diese sorgsam genug und übereilen sich: ihre gründliche in ihren Combinationen nicht selten bewundernswerthe Ausführung verdunkeln sie durch immerfort angehäufte Instrumente, so dass man ihnen nur mit angestrengtem Verstande, mithin nur einseitig folgen kann: dadurch, dass sie von einer ergriffenen Figur gar nicht ablassen, so lange sie sich nur etwas darüber aussinnen können, dehnen sie ihre Stücke zu lang aus und ermüden auch den aufmerksamsten Zuhörer. So machte es Mozart nicht. Seine Erfindungen sind schon an sich bedeutend, ansprechend und ganz sein eigen: seine reiche Instrumentirung ist so gestellt und gearbeitet, dass sie die Hauptideen nicht aus einander treibt, sondern nur um so enger zusammen hält, durch den Wechsel der Instrumente sie auch um so angenehmer und klarer hervortreten lässt. Endlich weiss er auch überall mit der Ausführung einzelner Theile wie mit dem Ganzen seiner Sätze zu rechter Zeit aufzuhören.

Digitized by Google

Mozart's Instrumentalsachen, insonderheit *seine Quartetten und Quintetten* haben gewiss zur Allgemeinheit seines Ruhms mehr beygetragen, als Viele denken mögen. Ein Tonkünstler kann in dieser Gattung am mehrsten Genie zeigen; denn nicht nur muss er hier ganz allein erfinden und sich selber allen Stoff geben, sondern er ist auch einzig und allein auf die Sprache der Töne eingeschränkt. Seine Gedanken haben ihre Bestimmtheit in sich selber ohne von der Poesie unterstützt zu seyn. Bey Niemandem unter den neueren Deutschen, ausser Haydn, lässt sich die Superiorität des musikalischen Genie's so sicher aus Instrumentalarbeiten deduciren, als aus den Mozart'schen, und daher haben sie auch so vielen Werth und bestimmten Einfluss auf Gefühl und Urtheil der musikalischen Welt gehabt.

Mozart handhabte mit Leichtigkeit grosse contrapunctische Kunst. Mit Leichtigkeit! Das ist der Probirstein der Vortrefflichkeit; denn man kann bald ein Thema finden, welches alle contrapunctischen Versetzungen zulässt, ohne dass es gerade desshalb ein Gegenstand der Kunst, ein Bild der Schönheit genannt werden kann. Den Fluss der Rede muss es in seinen Wellen spielend mit sich tragen und in so natürlicher Ungezwungenheit vorüber schweben lassen, dass die Seele des Spielers unwillkürlich sich hingezogen fühlt, diese interessante Wendung noch ein Mal zurückzurufen, um bey näherer Beschauung den innern organischen Bau näher zu betrachten. Bey Mozart ist aber eben diess immer der Fall, denn sein Geist schwebt stets in den Regionen der Harmonie und Melodie mit hoher Besonnenheit und ge-

Digitized by Google

nialer Freyheit und dem ersten Anscheine nach mit solcher Ungebundenheit, dass die technische innere Vollendung des Werkes erst bey genauerer Beschauung dem Kenner sichtbar wird, und er die Leichtigkeit, mit welcher Mozart solche intensive und kunstvolle Schönheiten hinzuzaubern wusste, zu bewundern gezwungen wird. — Die Steifheit und Gezwungenheit ist der Tod der Kunst, besonders der Tonkunst, wo alle Form in höchster Bewegung, alle Farben im höchsten Glanze und Wechsel und alle mannigfaltigen Reize im höchsten Einklange seyn müssen. Also geht daraus hervor, dass bey Mozart die Nothwendigkeit mit der Freyheit durch Einheit verbunden war.

Mozart's Quartetten und Quintetten sind eine wahre Zierde ihres Geschlechts. Selbst Haydn's Quartetten entgeht die Ründung, die bey Mozart, mit der ernsten Regel des Quadrosatzes gepaart, anmuthig den Hörer erfreut. Nur beym Studium und fleissigem Zuhören lassen sich diese Schönheiten fühlen und durch's Gefühl erklären; die Wortsprache ist hierzu nicht hinreichend. Sie sind mit dem Feuer der Einbildungskraft und mit Correctheit geschrieben. Selbst die Menuetten darin sind mit seltenem Fleisse gesetzt und mit seltener canonischer Nachahmung gearbeitet. Sie zeichnen sich sämmtlich durch Heiterkeit, frohe Beweglichkeit und Jugendkraft vor ihres Gleichen aus. — Man kann sagen, Mozart's Quartetten und Quintetten, mit und ohne Clavier, sind fast ohne Ausnahme höchst bedeutend, von festem Charakter, hoch gedacht, tief gefühlt, unerschütterlich gehalten, oft wahrhaft leidenschaftlich. In diesen

Digitized by Google

Compositionen, durchaus nur für erwählte kleinere Zirkel, geht sein Geist in seltener fremdartiger Weise gross und erhaben einher, wie eine Erscheinung aus einer andern Welt; und schmilzt er auf Momente in Wehmuth dahin, oder tändelt in fröhlicher Laune, so sind es *nur* Momente, nach denen er, wäre es auch nur auf Momente, sich wieder aufreisst in kühner, zuweilen wilder Kraft, oder sich windet in bitterm, schneidendem Schmerz, der dann nach dem Siege zu triumphiren oder im Kampfe zu ersterben scheint. Damit man diess nicht für Schwärmerey halte, sondern gleich in Einem beysammen finde, so muss man sie fleissig studiren oder sie mit Aufmerksamkeit und wiederholt hören.

Wenn man ein Mozart'sches oder auch ein Haydn'sches Quartett hört, glaubt man einer Unterhaltung von vier geistreichen Personen beyzuwohnen. Die erste Violine ist ein liebenswürdiger junger Mann, der zu reden weiss, und daher die von ihm in Anregung gebrachten Ideen am lebhaftesten auseinander setzt. Die zweyte Violine ist sein Freund, der gern im Schatten steht, wenn er nur dem erstern ein paar Nebengedanken geben, oder durch seine Beystimmung den Hauptgedanken jenes grösseres Gewicht verleihen kann. Als recht gelehrter, weisheitsvoller, aber nicht redseliger Mann tritt der Bass auf. Was die erste Violine sagt, bekräftigt er mit ein oder zwey Worten, manchmal deutet er auch eben so lakonisch an, was die erste Violine schon von selbst gebracht haben würde, und übrigens hält er noch hübsch darauf, dass die Ideen nicht zu weit ausweichen, hübsch in der Association bleiben und

Digitized by Google

keine Sprünge machen. Die Viole ist eine etwas geschwätzige Alte; viel Bedeutendes hat sie nicht zu sagen. Aber sie giebt doch gern ihr Wörtchen freundlich und redselig dazu, und füllt auch wohl eine kleine Pause aus, wo die anderen Leutchen Athem schöpfen wollen. Uebrigens hält sie es, weil sie schon in den Jahren vorgerückt ist, doch mehr mit dem weisen, ernsten Basse, als mit den Violinen, die nur allein das Wort führen wollen. Viele neuere Quartetten unterscheiden sich von den genannten dadurch, dass die erste Violine allein das Wort führt, und die anderen Instrumente Ja, ja, ja dazu sagen.

Mozart's *Tafel- und Nacht-Musiken* (Harmonieen) bezaubern auch das minder fühlende Herz. Die Nachtmusik für 13 Instrumente ist von ausserordentlicher Schönheit und unbeschreiblichem Eindrucke.

Die *grossen Symphonieen* sind diejenige musikalische Gattung, in welcher sich das Genie am freysten und verwegensten bewegen darf, wo es allgemeiner wirkt, wo es alles musikalische Zubehör als Mittel zu seinem Zweck aufbieten kann; — eine Gattung, von welcher sich also in Instrumentalmusik, wie vom Chor im Gesange, behaupten lässt, dass sie am sichersten den Künstler selbst darstelle. Mozart's Symphonieen (hier ist nur von denen aus reiferen Jahren die Rede) sind an Tendenz und Geist den Quartetten ähnlich, nur noch freyer, kühner, reicher, energischer, aber auch hin und wieder noch wilder, schneidender, drückender, so dass der Geist des Künstlers zuweilen mehr die Gährung, als das durch Gährung Abgeklärte, mehr die aus dem Chaos

Digitized by Google

sich selbst gebährende, als die aus ihm neu geborne Schöpfung giebt. Der ordnende und geordnete Verstand dürfte sie also, mit Einwendung *des erst* hingerissenen, aber mit Einstimmung des *dann* gerührten Gefühls, in Ansehung des reinen Kunstwerthes den schönsten Quartetten Mozart's nachsetzen, und hier Haydn die Palme reichen.

Seine grosse Symphonie *C♯* mit der Schlussfuge ist wohl die erste aller Symphonieen. In keinem Werke dieser Art glänzt der göttliche Funke des Genie's heller und schöner. Alles ist himmlischer Wohllaut, dessen Klang wie eine grosse herrliche That zum Herzen spricht und es begeistert, Alles die erhabenste Kunst, vor deren Gewalt der Geist sich beugt und staunt.

In Bezug auf seine Symphonie aus *G♭* kann man sagen: wie viele von allen seit dieser Mozart'schen geschriebenen Symphonieen möchten wohl, also gleichsam entkleidet — gleich lebhaft colorirten Gemälden, auf eine einfarbige Zeichnung zurückgeführt — auch nur halb so viel für Einsicht, Empfindung und Geschmack darbieten? — Die in *Es♯* hat ein an sich unbedeutendes Thema, welches aber auf eine bewundernswürdig kunstreiche und angenehme Weise durchgeführt ist.

Im Ganzen genommen sind die Mozart'schen Symphonieen Kernwerke, die einen dauerhaften Genuss verschaffen, und die man von Zeit zu Zeit wiederholen kann, ohne ermüdet zu werden. Wie herrlich belohnt wird man für das, bey einigen vorzüglich schwere, Einstudiren, wenn man endlich die Schwierigkeiten glücklich überwunden hat, und dann

Digitized by Google

aus diesen die einzelnen Schönheiten hervortreten und bemerkbar werden!

Die grosse Orchester-Symphonie ist durch Mozart und Haydn auf einen Gipfel gehoben worden, von welchem unsere Vorfahren sich nicht träumen liessen, und wofür auch jetzt noch selbst Nationen, wie die Italiener, keinen oder sehr wenig Sinn haben. — Sie ist seit Mozart und Haydn verlassen! — Wer kann ihnen ganz folgen: wer besitzt Mozart's Zartheit, Kraft und Tiefe? Wer kann ihnen folgen, wie Beethoven, der ihnen aber bisher (1803) nur Ein Mal hat folgen wollen?

Die Instrumental-Musik der Deutschen auf ihrer wundervollen Bahn, wie sich dieselbe vorzüglich in den Symphonieen der drey grössten Meister dieses Gebietes der Tonkunst entfaltet hat, möchte man mit der Sonnenbahn vergleichen. Haydn als den Morgen. Bey Mozart sind alle Hoffnungen, die uns jener Morgen verkündete, in Erfüllung gegangen. In voller Majestät prangt die Sonne im Zenith und giesst, ein Feuermeer, ihre erwärmenden leuchtenden Strahlen über die Welt. Zum Westen scheint sie geneigt bey Beethoven.

Haydn, Mozart und Beethoven in Sonaten und Symphonieen. Die Symphonie war auf dieser Stufe eine Sonate für Orchester. Doch schon bey dieser allgemeinen Bezeichnung ergiebt sich manches der Symphonie Eigenthümliche. — Daher erhielt die Symphonie im Ganzen statt des freyen und äusserlich (in einzelnen Gedanken) reicheren Flusses der Sonate einen gehaltenern, grossartigern Gang, und tiefern Inhalt, die Melodieen gestalteten sich kräftiger

Digitized by Google

und bedeutender, die Harmonie wurde reicher und kunstvoller, die Modulation kühner, die Stimmführung war nicht durch die geringen Mittel eines oder weniger Ausführenden gefesselt; contrapunctische Verschlingung, ja die Form der eigentlichen Fuge treten auch in der neuern Form der Instrumental-Compositionen freyer in das Leben. In der Instrumentation wurden vor allem die Kräfte der verschiedenen Instrumente und in mehrem oder minderm Grade ihre Eigenthümlichkeit beachtet; die Saiteninstrumente galten als Hauptstimmen, deren sich die Blasinstrumente meist als Verstärkung und Ausfüllung zugesellten, und so oft auch namentlich Mozart (als Ausnahme des hier Behaupteten) einigen Blasinstrumenten Solo's übertrug, so wenig ist doch selbst von diesen Stellen zu verkennen, dass den Bläsern im Ganzen nur eine zweyte Rolle zuertheilt war.

Man muss diesen Symphonieen in Rücksicht auf ihre geistige Bedeutung und auf die Natur des Eindruckes, den sie hinterlassen, eine rein lyrische Tendenz zuschreiben. Dieselbe Gefühlsanregung, die von einzelnen ausgesprochen, oder von einer Masse ausgesprochen Hymne wird, gestaltet sich in der Musik nach Art der Ode zur Sonate, und nach Art der Hymne zur Symphonie. Diess ist es, was Mozart in seinen Symphonieen niedergelegt, was er zur Vollendung gebracht hat; und wer hätte es eher vermocht, als er, dessen Geist, dessen ganze Natur sich in die musikalische Empfindung aufgelös't hatte? Wir weisen auf seine Symphonie *G b* zurück, die durchgängig den Ausdruck einer unstäten, unruhigen Lei-

denschaft, eines Ringens und Kämpfens gegen mächtig eindringende Unruhe zeigt; auf die aus *Es* ♯, in der die Sprache weicher, nicht Thränen — aber auch nicht trostloser, vielmehr von manchem himmlischen Hoffnungsstrahle durchleuchteter Sehnsucht herrscht.

So gleichartig in dem bisher Angeführten die Symphonieen Haydn's, des Vorgängers Mozart's, der Hauptsache nach, den Mozart'schen sind, so ist in jenen doch noch eine Beymischung, die bey Mozart durchaus fehlt. Es scheint, es hätte seine Empfindung, besonders die kindliche, ungetrübte Freude, die so oft selbst unerwartet bey ihm hervorbricht, sich öfters bestimmter äusserer Gegenstände bemächtigt und ihre Darstellung in den Ausdruck des Gefühls selbst gemischt. Wer mit Empfänglichkeit z. B. das Scherzo der *C* ♭ Symphonie anhört, dem muss neben, fast vor dem allgemeinen Ausdruck der Fröhlichkeit eine ländliche Scene, ein ländlicher lustiger Reigen zu der dörflichen Weise des Violoncells aufgehen, und selbst des ausgelassenen Juchhe! ist in den Violinen nicht vergessen. — Diess sind die Grundzüge der Leistungen im Symphonieenfache vor Beethoven.

Beethoven begann im Sonaten- und Symphonieenfache auf der Mozart'schen Stufe: seine ersten Ergüsse sind lyrisch. Wenn sich in ihnen die Empfindung oft bestimmter, oft inniger aussprach, wenn auch als Nachklang der Haydn'schen Schule, mancher Moment frischer und heller hervorglänzte, als bey dem weichern Mozart, wenn sich endlich auch eine grössere, tiefer begründete Einheit in Beetho-

Digitized by Google

vens Compositionen kund gab, so war doch der Grundgedanke derselbe. — In diese Periode gehören vor allen seine $C\sharp$ und $D\sharp$ Symphonieen; erstere geradehin Mozartisch zu nennen, letztere in ähnlichem Geiste geschrieben, aber grösser ausgebildet und desswegen schon dem Umfange nach über die Mozart'sche Symphonie hinausgehend. In Beethoven ist, nach Mozart, der grösste Fortschritt der Kunst sichtbar geworden. — Aus der unbestimmtern Lyrik der Mozart'schen Symphonieen ging zunächst Beethovens $C\flat$ Symphonie hervor, noch der Lyrik angehörend, allein nicht ein Gefühl, sondern eine Folge an Seelenzuständen mit tiefer psychologischer Wahrheit darlegend. — Diese Symphonie ist als die erste Erhebung über den Mozart'schen Standpunct anzusehen. Die eigentliche Bedeutung, der Charakter und die Fähigkeit der verschiedenen Instrumente gingen dem unermüdet vorwärts strebenden Meister immer klärer auf. Bald waren sie ihm nicht mehr todte Mittel. Sie traten in voller festgezeichneter Persönlichkeit vor ihn, und das Orchester ward ihm ein belebter, in dramatischer Thätigkeit begriffener Chor. Aber jene ersteren Tendenzen wurden nicht aufgegeben, sondern nun vereinigte sich Alles in psychologische Entwickelung, geknüpft an eine Folge äusserer Zustände, dargestellt in einer durchaus dramatischen Thätigkeit der das Orchester bildenden Instrumente. — Und diess ist der höchste Standpunct, der in der Ausbildung der Symphonie erreicht worden ist.

Digitized by Google

Kirchen-Compositionen.

Die Kirchenmusiken, die Mozart in seinen früheren Jahren setzte, ehe er auf Reisen seine hohe Schule machte, sind zwar angenehm, zum Theil gar nicht unbedeutend, aber dennoch keine Kirchenmusik; später arbeitete er weniger in diesem Fache, aber auch zweckmässiger, und zuletzt sein himmlisches Requiem.

Bey aller Verschiedenheit in der Erfindung haben sie sämmtlich eine unverkennbare Familienähnlichkeit im Geschmacke, Styl und gewissen Zufälligkeiten. In dieser Hinsicht entwickeln sie sich aus der damaligen Zeit, aus dem örtlichen Geschmacke vorzüglich des Erzbischof's Colloredo, der auch darin schlechterdings seinen Willen haben wollte und von dem Mozart damals noch eine Versorgung hoffte, und aus den beschränkten Mitteln, die dem Componisten zu Dienste standen. Mozart's Vater, ein gründlicher Kirchen-Componist, der aber nichts wollte, als in und mit seiner Zeit achtbar einherschreiten, hatte den Sohn frühzeitig auch für diess Fach gleichfalls gründlich erzogen. Aber die Jahre, häussliches Leiden und eine gewisse Art und Gewohnheit seines Herrn, nach welcher derselbe nur das Fremde hoch hielt, das Heimische gleichgültig behandelte, wie damals noch viele deutsche Fürsten, dabey auch von den Seinen Viel verlangte und sie so schlecht als möglich besoldete — diess vereinigt hatte den Vater Mozart endlich ermüdet. Er schrieb Nichts mehr und zog sich bloss auf seine amtliche Pflicht zurück. Mozart, der Sohn, voll Liebe und Begeisterung für

Digitized by Google

seine Kunst, ertrug das nicht; wiewohl noch ein Jüngling, seiner Kräfte sich bewusst, vorzüglich durch seine früheren Reisen und die Aufnahme seiner Arbeiten in Italien und Frankreich, überdiess hingehalten in der Hoffnung, dem Vater mit einigem Gehalte an die Seite gestellt zu werden — griff ein als Componist und Director. Da er aber am Orte fast nur Kirchenmusik zu öffentlichem Gehör, wenigstens nur zur Beachtung seines Fürsten, bringen konnte, warf er sich in diese und bequemte sich bey seinen Arbeiten aus den angeführten Rücksichten, nach den nun einmal entschieden ausgesprochenen Forderungen und aus Nothwendigkeit nach den nun einmal vorhandenen geringen Mitteln. Jene Forderungen liefen auf Folgendes hinaus. Die Kirchenmusik muss seyn höchst populär (nur eine Fuge wurde, gleichsam Ehrenhalber, gestattet), so kurz als bey gehöriger Anwendung aller Textesworte der Liturgie möglich und bey Verwaltung der gottesdienstlichen Handlungen thunlich (nur die Schlusssätze beyder Haupttheile der Missa durften und das Benedictus sollte länger ausgeführt werden); im Geschmack und der Schreibart sollte sie sich nicht, oder doch so wenig, als möglich, von dem entfernen, was man Gutes früher nun eben gewohnt worden war; in der Erfindung und dem Ausdrucke sollte sie (in den lebhafteren Sätzen nämlich) so heiter und fröhlich seyn als die Worte und die Kirche irgends zuzulassen schienen, wobey es sogar keinesweges ungern gesehen ward, wenn zuweilen etwas vorkam, das fast lustig hätte genannt werden dürfen; und in der Besetzung waren vorzüglich Trompeten und Pauken

nicht zu schonen. Zu diesen Forderungen der Individualität setzte nun die Nothwendigkeit von Seiten der sehr beschränkten Mittel zur Ausführung noch hinzu: an den Sologesang müssen äusserst mässige Ansprüche gemacht, der Chorgesang muss sehr leicht und wie von selbst dahinfliessend, die Orchesterbegleitung wenigstens durchaus nicht schwer seyn.

In dieser Weise nun, aber freylich mit eigenem Geiste, regsamem Gefühle und vieler Sicherheit, lebendig, einfach, sehr anmuthig und schon mit wenig geübter Kunst schrieb Mozart alle seine ziemlich zahlreichen Kirchenstücke in Salzburg, bis ihn Umstände wegführten.

Hierher gehören aber nicht, wiewohl gleichfalls aus ziemlich frühen Jahren, seine vortreffliche Litaney und die in ihren Hauptsätzen dieser gleichzustellende Missa *F♯*, und auch eine spätere grosse Missa von ihm aus *C*, aus welcher Mozart später mehre Hauptstücke zu seinem *Davidde penitente* benutzte, die noch nicht gedruckt und vielleicht gar nicht mehr vorhanden ist. Zwey grosse Messen im ächten Kirchenstyle sind aus seinen reiferen Jahren.

Auf diese Weise muss dem grossen Manne von der urtheilenden Nachwelt auch in dieser Hinsicht sein Recht wiederfahren. Denn es ist schon geschehen, dass man auch in diesen Stücken einen Kirchenstyl, etwa wie in seinem Requiem, gesucht, und, da man diesen im geringsten nicht gefunden, gegen diese Stücke nicht nur, sondern selbst gegen den Meister achselzuckend abgesprochen hat.

Bey einer Gelegenheit wird in der Leipz. allg. mus. Zeitung über den schädlichen Einfluss des Opern-

Digitized by Google

styls auf Kirchenmusik geklagt, wo es unter anderm heisst: „Treffliches enthalten die Messen von Mozart: aber *his non est hic locus.*“ — Mozart's Leben war zu kurz. Die kleinen Messen, welche er für seinen Erzbischof schreiben musste, konnten ihn nicht begeistern. In Wien hatte er mit anderen Dingen zu thun. Er musste leben. Bis zum Kapellmeister brachte er es kaum. Als er in München Idomeneo schrieb, dachte er vielleicht dort an Anstellung. Für einen Gehalt von 500 fl. wär' er geblieben. Aber alle Plätze waren besetzt. Es erging ihm wie dem Schiller'schen Poeten bey der Theilung der Erde. In seinem Requiem erscheint der grosse Mann, von welchem eine Reform der Kirchenmusik hätte ausgehen können. Es war aber zu spät.

Rochlitz sagt: Aus Mozart's Requiem sieht man, dass Mozart, wie so mancher grosse Mann, Zeit seines Lebens nicht an seinem Platze war. Er war der Mann, die gesunkene religiöse Musik dahin zu erheben, wohin sie gehört — auf den Thron über alle Musik. In diesem Fache wär' er der erste Künstler der Welt geworden: denn diess sein letztes Werk gehört schon, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, selbst derer, die sonst nicht Mozart's Freunde sind, unter das Vollendetste, was die neueste Kunst aufzuweisen hat. Die vorhandenen Messen von ihm sind meistens frühe Arbeiten, die er wohl grossentheils mit Recht lieber vergessen wissen wollte.

Selbst der gewaltige Mozart erhielt sich (so wenig als Jos. Haydn) rein von der ansteckenden Seuche des weltlichen prunkenden Leichtsinns, der in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts in die Kirchen-

Digitized by Google

musik eingedrungen war. Die Messen, die er aber nach vorgeschriebener Norm componirte, sind beynahe seine schwächsten Werke. Er hat indessen in Einem Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen. Und wer wird nicht von der glühendsten Andacht, von der heiligsten Verzückung ergriffen, die daraus hervorstralt? Sein Requiem ist wohl das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Cultus aufzuweisen hat.

Unter seinen älteren Kirchenmusiken ist die Messe in $F\sharp$, welche in Paris bey Porro längst erschienen ist, aber in Deutschland wenig bekannt geworden zu seyn scheint, nach dem Requiem, mit seine bedeutendste Composition in diesem Fache, und kann den Freunden eines fliessenden und doch gründlichen Kirchenstyls nicht genug empfohlen werden.

In gleichem Maasse, wie Mozart, wie er gleich seinen Gesangmusiken, nach und nach freyeres Feld gewinnt, sich mehrer Mittel bemächtigen, sich mehr ausbreiten darf, werden seine Arbeiten für den Kirchenstyl auch charakteristischer, geistreicher, origineller, gediegener, folglich reicher an Effect, und selbst die Wortkritik hat dann weniger auszusetzen.

Seine Cantate: „Herr, Herr, vor deinem Throne" etc. gehört ohne Zweifel zu seinen früheren Arbeiten, wie man diess aus dem Style, aus der Anlage und Behandlung der Harmonie und aus der Anwendung der Blasinstrumente schliessen kann. Sie enthält eine Menge der herrlichsten Ideen, und wird den, der wahre Kirchenmusik zu schätzen weiss, nicht unbefriedigt lassen. — Der zweyte Satz, Andante für vier Solostimmen, das zwar, vorzüglich in den In-

Digitized by Google

strumenten verschiedene nicht moderne Figuren enthält, hat aber dennoch etwas sehr Liebliches. — Der vierte Satz enthält zwar auch mehre sehr ausdrucksvolle Stellen, scheint aber bey der öftern Widerholung der Hauptgedanken etwas zu gedehnt: wenigstens contrastirt seine Länge mit den anderen vergleichungsweise ziemlich kurz gehaltenen Sätzen. — Auffallend ist, dass der Verfasser die hier zwey Mal vorkommende Stelle, wo der Erlöser die Völker Wahrheit lehrt etc. absichtlich (denn was hätte wohl ein Mozart ohne Absicht gethan?) dunkel gehalten hat. — Sie enthält bey weitem nicht so viele Schwierigkeit für Sänger und Instrumente, als andere Werke Mozart's. Aus dieser Ursache, und weil einige Instrumente ohne bedeutenden Nachtheil weggelassen werden können, muss sie unbemittelten Orchestern willkommen seyn.

Von ähnlichem Werthe sind in diesem Fache noch seine Motette: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben" etc. seine Hymnen: „Preis dir Gottheit durch alle Himmel etc. und: „Gottheit, dir sey Preis und Ehre" etc. seine Cantate: „Heiliger, sieh' gnädig hernieder" etc. sein *Te Deum* und viele Andere. Eben so seine Messen aus *D*♯, *B*♯, *G*♯, etc.

Seine Cantate: Das Lob der Freundschaft und sein *Ave verum corpus* sind aus seiner letzten Zeit und daher von ganz anderm, von jenen wesentlich verschiedenem Charakter.

Sein *Misericordias Domini* ist ein einziger, sehr langer, langsamer und im edelsten Kirchenstyle verfasster Chor. Mozart soll in seinen letzten Jahren gesagt haben, dass er diess Stück hoch hielte und

Digitized by Google

bedauerte, (in seiner kindlichen Sorglosigkeit) keine Abschrift behalten zu haben. Keine aller seiner Kirchencompositionen kann indess den andächtigsten Sätzen des Requiem in diesem Betracht an die Seite gesetzt werden. Die Wirkung desselben ist unwiderstehlich: die tiefste Rührung, die frömmste, wahrhaft religiöse Stimmung wird das Stück allenthalben bewirken und vom ersten bis zum letzten Tone erhalten, wenn man es in der Kirche gut aufführt. Es ist dieses *Misericordias* schon vor 1784 geschrieben.

Das Requiem.

Durch das Dunkel, welches über die Bestellung dieses Requiem verbreitet war, und durch die übrigen Umstände bey seiner damaligen Gemüthsstimmung ward Mozart gleich innig ergriffen. Er versank vom Neuen in tiefes Nachdenken, hörte auf keine Zuredungen und forderte zu seiner Arbeit bald Papier und Dinte, und arbeitete sogleich anhaltend. Mit jedem Tacte schien sein Interesse daran zuzunehmen, denn er schrieb Tag und Nacht. Da sein Körper dieser Anstrengung nicht gewachsen war, so sank er bey der Arbeit wiederholt ohnmächtig hin. Als nach mehren Tagen es seiner Frau gelang, mit ihm in den Prater zu fahren, so fiel ihr auf, dass er immer still und in sich gekehrt saass. Endlich leugnete er nicht mehr, dass er gewiss glaube, er arbeite jetzt zu seiner eigenen Todesfeyer*).

*) Als Benedict Schack an Schikaneders Theater nach Wien kam, wurde er Mozart's Freund, Vertrauter, Hausgenosse,

Digitized by Google

Von dieser Idee war er nun nicht mehr abzubringen, und er arbeitete also wie Raphael Sanzio seine Verklärung, stets im Gefühle seines nahen Todes, und lieferte, wie dieser, die Verklärung seiner selbst. Ja, Mozart äusserte über die sonderbare Erscheinung und Bestellung des Unbekannten *) selbst andere,

---

und wusste von ihm eine Menge Züge, Anekdoten, die desselben Kunst- und häusliches Leben schildern und die gutmüthige Seele enthüllen. Für ihn wurde Tamino geschrieben, er konnte angeben, wie und auf welche Veranlassung, zu welcher Zeit, in welcher Lage jedes Stück der Zauberflöte entworfen, geändert und endlich ausgeführt worden. Die Composition des Requiem war ihm nicht fremd, da er immer um den Meister war, während derselbe sich mit dieser Arbeit beschäftigte. Sein Umgang war desshalb unterhaltend und belehrend. Man erfuhr, welche Wege und Irrwege auch das grösste Talent in der rauhen Wirklichkeit des Lebens zu durchwandern hat. Dieser erzählt, Mozart habe für die Composition des Requiem 50 Ducaten, die Hälfte davon vorausbezahlt erhalten. Den grössten Theil seines Requiem schrieb er auf der Laimgrube im Trattner'schen Garten. So bald er eine Nummer vollendet hatte, liess er sie sogleich singen und spielte dazu die Instrumentation auf dem Pianoforte. Selbst an dem Vorabende seines Todes liess er sich die Partitur des Requiem noch zum Bette hinbringen und sang (2 Uhr Nachmittags) selbst noch die Altstimme; Schack sang Sopran, Hofer, Mozart's Schwager, den Tenor, Gerle (später Bassist in Manheim) den Bass. Sie waren bey den ersten Tacten des *Lacrymosa*, als Mozart heftig zu weinen anfing, die Partitur bey Seite legte und eilf Stunden später (um 1 Uhr Nachts, den 5ten December 1791) verschied.

Oft kam Mozart zu Schack, um ihn zu einem Spaziergange abzuholen, und während Schack sich ankleidete, setzte sich Mozart einstweilen an dessen Schreibtisch und componirte hier und da ein Stück in desselben Opern; daher kommen in Schack's Opern mehre Stellen von Mozart's eigener Hand und Genie vor.

*) Als Breitkopf und Härtel das Requiem herausgeben wollten, baten sie die Wittwe um ihre Copie: sie hätten schon mehre: das Werk wäre bekannt: sie wünschten es nach der besten

sehr seltsame Gedanken, und wenn man sie ihm auszureden versuchte, so schwieg er, aber unüberzeugt.

Es ist bekannt, dass auch Mich. Haydn, gleich Mozart, an einem Requiem in der dunkeln Ahnung und dem Vorgefühle, er schreibe zu seiner eigenen Todesfeyer, arbeitete und noch vor der Beendigung starb. Haydn ergriff schon bey der Stelle: *„Liber scriptus proferetur“* die starre Hand des Todes, während die Parze Mozart's Lebensfaden erst beym *Sanctus* gänzlich abgesponnen hatte.

In solcher Gemüthsstimmung schuf Mozart also seinem eigenen Namen ein Denkmal. Die vielen Zerstreuungen kurz vor seinem Tode hatten seinen Muth noch einmal belebt und seinen Sinn noch einmal aufgeheitert bis zur leichten Fröhlichkeit — das Lämpchen flammte vor dem gänzlichen Erlöschen noch ein Mal hell auf und dann — nicht wieder. Er, nach allerley Anstrengungen entkräftet und des Gebrausses der Pracht überdrüssig, arbeitete selbst als schon halbverklärter, und schuf sein im Tode Ruhe verkündendes Requiem, dessen Geisterklänge die Seele ergreifen.

Copie herauszugeben. Herausgegeben wäre es immer worden: die Wittwe musste zu Ehren ihres Mannes wünschen, dass diess nach der besten Copie geschähe: über zehn Jahre war das Werk schon alt. Sie gab ihre Copie her. Indessen meldete sich der unbekannte Besteller des Requiem, Graf von Wallsegg (damals auf seinem Landgute Stuppach in Unteröstreich), durch den Wiener Advocaten Sortsch an, beschwerte sich höchlich, drohte, und erbot sich, mit mehren abgeschriebenen Musicalien zum Ersatze sich begnügen zu wollen, die er auch erhielt.

Digitized by Google

In diesem sogenannten Schwanengesange herrscht die Sprache weiser, nicht thränender, auch nicht trostloser, vielmehr von manchem himmlischen Hoffnungsstrahle durchleuchteter Sehnsucht. — Sein erhabenes, tiefes Werk: *Misericordias Domini*, so wie sein *Davidde penitente*, scheinen wichtige Vorarbeiten und tiefe Studien des Requiem für diesen — den erhabensten und reinsten Styl zu seyn. — Ob wohl Händel, der das Utrechter *Te Deum laudamus* schrieb, und Astorga der Aeltere, der uns das *Stabat mater* hinterliess — wären diese zu Einem Manne zusammengeschmolzen und dieser hätte jetzt gelebt — uns das Requiem so geschrieben hätte, als es Mozart that? —

Dieses tiefe, überschwänglich herrliche Requiem Mozart's ist das Meisterwerk, das die Kraft, die heilige Würde der alten Musik mit dem reichen Schmucke der neuern verbindet, und das in dieser Hinsicht, vorzüglich auch in der so weise angeordneten Instrumentirung, als Muster gelten kann. Das *Tuba mirum* mag vielleicht der einzige Satz seyn, der in das Oratorienartige fällt: sonst bleibt aber die Musik reiner Cultus, und nur als solcher ertönen die wunderbaren Accorde, die von dem Jenseits sprechen, ja, die das Jenseits selber sind, in ihrer eigenthümlichen Würde und Kraft. Dieses Requiem aber im Concertsaale ist nie dieselbe Musik, da ist sie die Erscheinung eines Heiligen auf dem Balle — eine Predigt im Theater. Denn die für den Cultus bestimmte Musik ist selbst Cultus.

Es ist in diesem Werke eine Fülle der Kunst, gepaart mit dem seelenergreifendsten Ausdrucke, des-

Digitized by Google

sen Musik nur fähig ist. In ihm *malte* der grosse Meister wirklich mit hohem Sinne und mit erhabener Freyheit. Das ganze Wunderwerk bietet überall die schönsten Stellen dar, die für diese Hauptgattung sprechen, und welche bisher noch kein blasphemischer Tadler zu betasten wagte. Der Styl desselben ist der strengste Kirchenstyl; düsterer Ernst und finstere Melancholie sind seine Hauptcharaktere. Die Melodieen sind antik und tragen das Gepräge hoher Erhabenheit. Die Stücke sind durchgängig fugirte Sätze. Die Declamation ist so sprechend und der Gesang so ausdrucksvoll, dass alle Forderungen der strengsten Kirchen-Composition in diesem schönsten Producte seiner Gattung weit überstiegen sind. Jede Note dieses unerreichbaren Werkes trägt ihren bestimmten Gehalt! Jede Fuge ist Charakter, alles erhaben, gross und prächtig! Dieses Requiem ist die höchste Tendenz des erhabensten Kirchenstyls.

Schauerlich schön, furchtbar gross ist das Gemälde des jüngsten Gerichts: *Dies irae, dies illa* etc.

Das Posaunen-Solo: *Tuba mirum spargens sonum* macht einen grausenvollen Effect. — Man wird wohl ziemlich überall nicht leicht Jemanden finden, der das, was für die Posaune gesetzt ist, auf diesem unbehülflichen Instrumente gut genug heraus bringt: eine Erfahrung, die Mozart, der die Posaunen selbst zu seiner Zauberflöte in der Folge nicht dulden mochte, wenn er sein Requiem aufgeführt hätte, gleichfalls würde gemacht haben.

Die Stelle: *Rex tremendae majestatis* ist einzig in ihrer Art.

Ein Gleiches gilt vom *Recordare.*

Digitized by Google

Sehr meisterhaft ist das: *Confutatis maledictis*, und wie einzig schön ist die Malerey im Accompagnement der Violinen im darauf folgenden: *Oro supplex!* — Dieses *Confutatis maledictis* schildert die Ausbrüche der Verzweiflung der Verdammten im Gegensatze mit den Jubelsängen der Gerechten: dieser Contrast, der höchste musikalische Glanzpunct schafft der Musik grandiose Effecte. Man findet in diesem Stücke den Uebergang, welcher den Gesang Susannens in *Crudel! perchè finora* so angenehm herbeyführt. Das Werk ist von allen Fugen frey, deren Ausführung zu schwer seyn würde, und deren Verkettung das Publicum nicht folgen kann.

Das trauernde Chor: *Lacrymosa dies illa* etc. giebt die täuschendste Nachahmung einer ängstlichen Stille, von Schluchzen und Stöhnen unterbrochen. Die weinende Tonart *G♭* trägt nicht wenig zur Vollendung dieses schönen Gemäldes bey.

Aber das höchste Gefühl der Andacht beseelt das: *Domine Jesu Christe! Rex gloriae!* Wie ist es doch so hingebend und so betend! In seiner Tonart *G♭!* die dann in *Es♯* im: *Hostias et preces* etc. übergeht.

Und welche Zuversicht herrscht in der Fuge: *Quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus in saecula!*

Das *Sanctus!* — So viel deren auch componirt worden sind, so kömmt doch diesem keines an Erhabenheit bey. Die immer absetzenden Chöre, der Donner der Pauke, der ihre Zwischenräume füllt, die mit den Vocalstimmen singenden Posaunen, Alles füllt die Seele mit Ehrfurcht vor dem, der da heilig

Digitized by Google

ist! — Es ist ein feyerliches, wahrhaft heiliges *Sanctus!* Sehr zweckmässig wird es mit der kurzen Fuge: *Osanna* geschlossen und mit dem herrlichen gemüthvollen *Benedictus*, als ächtes Quartett behandelt. — In dem: *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* ist der äesthetische Lichtpunkt der Messe, wie es Mozart vortrefflich beobachtete, welcher uns hier die Herrlichkeit und Grösse des Schöpfers und der erhebenden Bestimmung alles Geschaffenen in dem majestätischen sich gegen alle übrigen gedämpften Tonarten so imposant hervorhebenden *D* ♯ verkündigt.

Das *Benedictus* ist ein wahres *Benedictus* aus *B* ♯, und das: *Osanna* darin ist ohnstreitig eine der schwersten und kritischsten Fugen.

Im *Agnus Dei* ergreift Mozart durch die kindliche Frömmigkeit das Gemüth; — durch das *Lux aeterna luceat eis* hebt er den Geist höher — und in dem: *Cum sanctis* entrückt er ihn dem Irdischen.

Wie genial es übrigens gedacht sey, die Fuge des *Kyrie* nun als Schlussfuge zu behandeln und auch so dem Werke Einheit und innern Zusammenhang zu verschaffen, wie beruhigend endlich der kurze, höchst einfache Schluss: *Quia pius es* sey, darf wohl kaum angedeutet werden.

Mozart's Requiem wird immer als einzig da stehen, bis ein Künstler erscheint, der mit Mozart's hoher Genialität und kindlich frommen Sinne sein richtiges, schönes und tiefes Gefühl verbindet und über die Kunst so unumschränkt herrscht, dass jede mehr im Innersten des Gemüths als im Geist empfangene Idee in jeder gewählten oder sich von selbst

Digitized by Google

ist! — Es ist ein feyerliches, wahrhaft heiliges *Sanctus!* Sehr zweckmässig wird es mit der kurzen Fuge: *Osanna* geschlossen und mit dem herrlichen gemüthvollen *Benedictus*, als ächtes Quartett behandelt. — In dem: *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* ist der äesthetische Lichtpunkt der Messe, wie es Mozart vortrefflich beobachtete, welcher uns hier die Herrlichkeit und Grösse des Schöpfers und der erhebenden Bestimmung alles Geschaffenen in dem majestätischen sich gegen alle übrigen gedämpften Tonarten so imposant hervorhebenden *D* ♯ verkündigt.

Das *Benedictus* ist ein wahres *Benedictus* aus *B* ♯, und das: *Osanna* darin ist ohnstreitig eine der schwersten und kritischsten Fugen.

Im *Agnus Dei* ergreift Mozart durch die kindliche Frömmigkeit das Gemüth; — durch das *Lux aeterna luceat eis* hebt er den Geist höher — und in dem: *Cum sanctis* entrückt er ihn dem Irdischen.

Wie genial es übrigens gedacht sey, die Fuge des *Kyrie* nun als Schlussfuge zu behandeln und auch so dem Werke Einheit und innern Zusammenhang zu verschaffen, wie beruhigend endlich der kurze, höchst einfache Schluss: *Quia pius es* sey, darf wohl kaum angedeutet werden.

Mozart's Requiem wird immer als einzig da stehen, bis ein Künstler erscheint, der mit Mozart's hoher Genialität und kindlich frommen Sinne sein richtiges, schönes und tiefes Gefühl verbindet und über die Kunst so unumschränkt herrscht, dass jede mehr im Innersten des Gemüths als im Geist empfangene Idee in jeder gewählten oder sich von selbst

Digitized by Google

hoffend, kindlich schmeichelnd, umringt von engelschönen Knaben und Jungfrauen in einem offenen griechischen Tempel, der vom sanften Abhange eines Hügels in reiche Frühlingsthäler herab schaut. — Cherubini's Priester (in seinem Requiem) mit bleichem Gesichte, strenger, vererzter Miene, mit Augen, in denen Fanatismus und der harte Kampf der Selbstüberwindung verzehrend glühen, mit abgezehrter Gestalt und doch stolzer Haltung in unabsehlich langen dunkeln Fichtengängen wandelnd, mit vernichtendem Feuereifer die Gemeinde ängstigend, erschütternd, das Herz zerknirschend.

Denkmale W. A. Mozart's.

(Händel hat sein Grab unter den grössten Britten in der Westmünster-Abtey. Gluck ward in Paris mit einer Statue beehrt.)

1) Im Garten zu Tiefurt, bey Weimar, hatte ihm die verwittwete Herzogin zu Sachsen-Weimar, *Amalie,* 1799 ein von Klauer von gebranntem Thone verfertigtes Denkmal aufstellen lassen. Es stellte einen runden Altar vor, auf welchem eine Lyra aufrecht stand, an deren beyden Seiten eine tragische und eine komische Muse angelehnt waren. Am Altare steht: „Mozart und den Musen.“ — Die Abbildung und Beschreibung findet sich im November-Stücke des Journals des Luxus u. d. Mode 1799, und auch in der Allg. Leipz. musik. Zeitung, II. Jahrg. S. 239 u. 420. — Schade, dass diess nicht aus anderer Masse verfertigt war, denn es steht schon lange nicht mehr.

2) Zu Gräz, im Garten des Kaufmann Deyerkauf, ist ihm am 15ten May 1792 ein Denkmal er-

Digitized by Google

hoffend, kindlich schmeichelnd, umringt von engelschönen Knaben und Jungfrauen in einem offenen griechischen Tempel, der vom sanften Abhange eines Hügels in reiche Frühlingsthäler herab schaut. — Cherubini's Priester (in seinem Requiem) mit bleichem Gesichte, strenger, vererzter Miene, mit Augen, in denen Fanatismus und der harte Kampf der Selbstüberwindung verzehrend glühen, mit abgezehrter Gestalt und doch stolzer Haltung in unabsehlich langen dunkeln Fichtengängen wandelnd, mit vernichtendem Feuereifer die Gemeinde ängstigend, erschütternd, das Herz zerknirschend.

Denkmale W. A. Mozart's.

(Händel hat sein Grab unter den grössten Britten in der Westmünster-Abtey. Gluck ward in Paris mit einer Statue beehrt.)

1) Im Garten zu Tiefurt, bey Weimar, hatte ihm die verwittwete Herzogin zu Sachsen-Weimar, *Amalie,* 1799 ein von Klauer von gebranntem Thone verfertigtes Denkmal aufstellen lassen. Es stellte einen runden Altar vor, auf welchem eine Lyra aufrecht stand, an deren beyden Seiten eine tragische und eine komische Muse angelehnt waren. Am Altare steht: „Mozart und den Musen." — Die Abbildung und Beschreibung findet sich im November-Stücke des Journals des Luxus u. d. Mode 1799, und auch in der Allg. Leipz. musik. Zeitung, II. Jahrg. S. 239 u. 420. — Schade, dass diess nicht aus anderer Masse verfertigt war, denn es steht schon lange nicht mehr.

2) Zu Gräz, im Garten des Kaufmann Deyerkauf, ist ihm am 15ten May 1792 ein Denkmal er-

Digitized by Google

orbe clarissimus. Decessit A. MDCCCVIIII. — Wolfgangus Amadeus Mozartus, Salisburgensis, qui a sola natura musice doctus, musicae est artis princeps. Decessit A. MDCCLXXXXI. — Antonius Sacchinius, Domo Neapoli, musices insignis magister, musicae suavitatis exemplum. Decessit A. MDCCLXXXVI. — Nicolaus Jomellius, Neapolitanus, musicae artis reparator cui grex musicorum plurimum se debere fatetur. Decessit A. MDCCLXXIIII. —

4) In Mariagrün, einem sehr romantisch gelegenen Belustigungsorte bey Gräz,*) der bey schöner Jahreszeit stark besucht wird, wo eine kleine Kirche und ein kleiner Park mitten in Waldungen liegen, sind zwey Monumente Haydn und Mozart errichtet. Die Büsten selbst sind aus Stein gehauen und bronzirt. Sie sind in gehöriger proportionirter Grösse, in römisches Costüm gekleidet, und sollen, nach Kenner-Aeusserungen, gut getroffen seyn. Mozart's Büste steht auf einer kleinen Anhöhe, mit immerblühenden Rosen umgeben, und auf einer entgegengesetzten Seite steht Haydn's Büste, mit Wintergrün umgeben. Am Piedestal Mozart's stehen in Marmor die Worte: *Gross, erhaben, unerreichbar* und *unvergesslich. A. Mozart.* — Unter Haydn's Büste steht gleichfalls in Marmor: *Immer neu, originell* und *unerschöpflich. J. Haydn.* — Der jetzige Besitzer des Berggutes Mariagrün, Jos. Seidl, pflanzte hinter jede Büste eine schöne Thränenweide, die die unvergesslichen Geister umschatten.

*) Der damalige Besitzer war Kargl, Verwalter der deutschen Ordens-Commende am Lech.

Digitized by Google

orbe clarissimus. Decessit A. MDCCCVIIII. — Wolfgangus Amadeus Mozartus, Salisburgensis, qui a sola natura musice doctus, musicae est artis princeps. Decessit A. MDCCLXXXXI. — Antonius Sacchinius, Domo Neapoli, musices insignis magister, musicae suavitatis exemplum. Decessit A. MDCCLXXXVI. — Nicolaus Jomellius, Neapolitanus, musicae artis reparator cui grex musicorum plurimum se debere fatetur. Decessit A. MDCCLXXIIII. —

4) In Mariagrün, einem sehr romantisch gelegenen Belustigungsorte bey Gräz,*) der bey schöner Jahreszeit stark besucht wird, wo eine kleine Kirche und ein kleiner Park mitten in Waldungen liegen, sind zwey Monumente Haydn und Mozart errichtet. Die Büsten selbst sind aus Stein gehauen und bronzirt. Sie sind in gehöriger proportionirter Grösse, in römisches Costüm gekleidet, und sollen, nach Kenner-Aeusserungen, gut getroffen seyn. Mozart's Büste steht auf einer kleinen Anhöhe, mit immerblühenden Rosen umgeben, und auf einer entgegengesetzten Seite steht Haydn's Büste, mit Wintergrün umgeben. Am Piedestal Mozart's stehen in Marmor die Worte: *Gross, erhaben, unerreichbar* und *unvergesslich. A. Mozart.* — Unter Haydn's Büste steht gleichfalls in Marmor: *Immer neu, originell* und *unerschöpflich. J. Haydn.* — Der jetzige Besitzer des Berggutes Mariagrün, Jos. Seidl, pflanzte hinter jede Büste eine schöne Thränenweide, die die unvergesslichen Geister umschatten.

*) Der damalige Besitzer war Kargl, Verwalter der deutschen Ordens-Commende am Lech.

Digitized by Google

6) Mozart. Gestochen von Nettling, befindlich vor: Mozart's Geist. Erfurt, 1803.

7) Mozart. Gestochen von Kohl. Wien, 1799. Befindlich vor: Mozart's Leben. Gräz.

8) Mozart, in Duodez, befindlich auf dem Titelblatte der Mozart'schen Clavierwerke bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

9) Mozart, in Duodez, befindlich auf dem Titelblatte der Mozart'schen Gedächtnissfeyer von Cannabich. München, bey Falter, 1797.

10) Mozart, in Duodez, gestochen von J. Berka, befindlich auf dem Titelblatte: Mozart's grosse Symphonie, ins Clavier gesetzt und Herrn F. Duschek gewidmet von Jo. Wenzel zu Prag. Leipzig, bey Hoffmeister.

11) Mozart, in Duodez. Nachstück in Siebigke's Museum.

12) Mozart, auf H. de Janoty Parnass, auf welchem 27 Bildnisse von Musikern vorgestellt sind, worunter Haydn und Mozart obenan stehen. Dieser Parnass hat die Unterschrift: *J. Lundseer sc. P. S. de Loutterbourg del. The likenesses from Miniature Cameos by H. de Janoty. Dublished* 18 *Jan.* 1801.

13) Mozart, in Klein-Folio. Wien, bey Artaria et Comp.

14) Mozart, in Octav, lithographirt von J. B. Clarot, in A. Schlosser's Biographie Mozart's. Prag, 1828.

In Kupfer gestochene Silhouetten.

1) Mozart, in 8., bey dem Rath Bossler in Speyer.

2) Mozart, in Octav, bey Hofmeister in Wien.

Digitized by Google

6) Mozart. Gestochen von Nettling, befindlich vor: Mozart's Geist. Erfurt, 1803.

7) Mozart. Gestochen von Kohl. Wien, 1799. Befindlich vor: Mozart's Leben. Gräz.

8) Mozart, in Duodez, befindlich auf dem Titelblatte der Mozart'schen Clavierwerke bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

9) Mozart, in Duodez, befindlich auf dem Titelblatte der Mozart'schen Gedächtnissfeyer von Cannabich. München, bey Falter, 1797.

10) Mozart, in Duodez, gestochen von J. Berka, befindlich auf dem Titelblatte: Mozart's grosse Symphonie, ins Clavier gesetzt und Herrn F. Duschek gewidmet von Jo. Wenzel zu Prag. Leipzig, bey Hoffmeister.

11) Mozart, in Duodez. Nachstück in Siebigke's Museum.

12) Mozart, auf H. de Janoty Parnass, auf welchem 27 Bildnisse von Musikern vorgestellt sind, worunter Haydn und Mozart obenan stehen. Dieser Parnass hat die Unterschrift: *J. Lundseer sc. P. S. de Loutterbourg del. The likenesses from Miniature Cameos by H. de Janoty. Dublished* 18 *Jan.* 1801.

13) Mozart, in Klein-Folio. Wien, bey Artaria et Comp.

14) Mozart, in Octav, lithographirt von J. B. Clarot, in A. Schlosser's Biographie Mozart's. Prag, 1828.

In Kupfer gestochene Silhouetten.

1) Mozart, in 8., bey dem Rath Bossler in Speyer.

2) Mozart, in Octav, bey Hofmeister in Wien.

Digitized by Google

Wie Töne in des Aethers Meer verhallen,
So kamst auch Du, ein Meteor, hernieder;
Zu bald sah'n wir entflieh'n den Sphärenboten.

Doch fort soll Dein Gesang auf Erden schallen;
Du hauchtest Deinen Geist in heil'ge Lieder,
Und sangst noch scheidend: „Ew'ge Ruh' den Todten!"

Sonettenkranz. Mozart.

Auf gleichen Boden hat mit Dir gestellet
Die Wiege mir des mächt'gen Schicksals Hand,
Und dunkle Thränen hat im Jugendland
Dein Blitzesstrahl mir wunderbar erhellet.

Um's zarte Herz, von hoher Lust geschwellet,
Schlangst Du Dein zaub'risch Harmonieenband,
Und hobst empor bis an der Sterne Stand
Auch mich mit Tausenden, von Dir beseelet.

So weit ein Ton an Ohr und Herzen schläget,
In einer Brust der heil'ge Funken glühet,
Bist Du die Sonne nun der Sängerwelt!

In Deinem warmen Himmelsstrahl' erblühet,
Was sich an's Licht aus stillem Busen weget,
Sich Deinem Geiste strebend nun vermählt.

An Mozart's Geburtstags-Feyer.

Wen sich die Himmlischen mit Göttersegen
Zu ihrem treu'sten Liebling ausersehn,
Dem ziehen sie am ersten Tag' entgegen
Und mögen gern an seiner Wiege stehn;
Sie folgen ihm auf seines Lebens Wegen
Und führen ihn zu ihren heit'ren Höh'n.
Beglückt, wen die Unsterblichen so lieben,
Dass keines Gottes Gunst ihm ausgeblieben!

Du, Mozart, hast diess schöne Glück erfahren:
Kaum da die Muse Dich als Kind geküsst,
Da nahen auch die andern Götterschaaren,
Nicht einer ist, der Dich nicht freundlich grüsst.
Dich lehrt Apoll Geheimes offenbaren,
Merkur verlieh erfindungsreiche List,
Den Grazien magst Du Huld und Anmuth danken,
Minerva gab die Tiefe der Gedanken.

Digitized by Google

Wie Töne in des Aethers Meer verhallen,
So kamst auch Du, ein Meteor, hernieder;
Zu bald sah'n wir entflieh'n den Sphärenboten.

Doch fort soll Dein Gesang auf Erden schallen;
Du hauchtest Deinen Geist in heil'ge Lieder,
Und sangst noch scheidend: „Ew'ge Ruh' den Todten!"

Sonettenkranz. Mozart.

Auf gleichen Boden hat mit Dir gestellet
Die Wiege mir des mächt'gen Schicksals Hand,
Und dunkle Thränen hat im Jugendland
Dein Blitzesstrahl mir wunderbar erhellet.

Um's zarte Herz, von hoher Lust geschwellet,
Schlangst Du Dein zaub'risch Harmonieenband,
Und hobst empor bis an der Sterne Stand
Auch mich mit Tausenden, von Dir beseelet.

So weit ein Ton an Ohr und Herzen schläget,
In einer Brust der heil'ge Funken glühet,
Bist Du die Sonne nun der Sängerwelt!

In Deinem warmen Himmelsstrahl' erblühet,
Was sich an's Licht aus stillem Busen weget,
Sich Deinem Geiste strebend nun vermählt.

An Mozart's Geburtstags-Feyer.

Wen sich die Himmlischen mit Göttersegen
Zu ihrem treu'sten Liebling ausersehn,
Dem ziehen sie am ersten Tag' entgegen
Und mögen gern an seiner Wiege stehn;
Sie folgen ihm auf seines Lebens Wegen
Und führen ihn zu ihren heit'ren Höh'n.
Beglückt, wen die Unsterblichen so lieben,
Dass keines Gottes Gunst ihm ausgeblieben!

Du, Mozart, hast diess schöne Glück erfahren:
Kaum da die Muse Dich als Kind geküsst,
Da nahen auch die andern Götterschaaren,
Nicht einer ist, der Dich nicht freundlich grüsst.
Dich lehrt Apoll Geheimes offenbaren,
Merkur verlieh erfindungsreiche List,
Den Grazien magst Du Huld und Anmuth danken,
Minerva gab die Tiefe der Gedanken.

Digitized by Google

An Mozart gesandt.

Wenn ängstig und fieb'risch Dein Saitenspiel bebt,
Durchfrieren uns Schauer und Angst. Doch belebt
Uns Freude, wenn Töne sich necken und scherzen.
Wenn wimmernd und dumpf, wie des Grabes Getön,
Die klagenden Lieder die Ohren umweh'n,
Ertönen auch Wehmuth die Saiten der Herzen.

Sieh! Deutschland, Dein Vaterland, reicht Dir die Hand,
Nach Sitte der Deutschen, und löset das Band
Der Freundschaft mit Fremdlingen auf, und verehret
In Dir nun den deutschen Apoll, und versöhnt
Sich so mit Germaniens Musen, und höhnt
Des schielenden Neides, der selbst sich verzehret.

(Im Namen einer zahlreichen Gesellschaft Musikfreunde aus Prag.)

Zur Ouvertüre von Mozart's Don Juan.

Es zucken Blitze durch des Himmels Höhen,
Es rollen Donner durch der Erde Tiefen,
Gewecket sind die Todten, die da schliefen,
Dass sie hervor zum Werk' der Rache gehen.

Doch Paukenschall, Trompetenklänge wehen
Die Schrecken fern, die Juan kalt umliefen,
Und, Gott und Engeln trotzend, die ihn riefen,
Wagt er zugleich, der Hölle Macht zu schmähen.

So steht er da, der rasende Verbrecher,
Obwohl verflucht, doch gross in seinen Sünden —
So fährt er hin in ew'ge Flammenquaalen.

Diess Bild, zu trüb', zu fürchterlich dem Sprecher,
Darf nur Musik geheimnissvoll verkünden,
Darf Mozart nur, der Herr der Töne, malen.

An Mozart.

Bey Vorstellung seiner Oper: Figaro. 1785.

Was soll ich die Musen, begeistert von Dir,
Um Beystand beschwören? Sey Muse Du mir!
Sey Du mir des Pindus berauschende Quelle!
Ich hört' Dich, melodischer Denker, und priess
Dein Schöpfertalent, und in's Wonnemeer riss
Mich bald der Empfindungen mächtigste Welle.

Digitized by Google

An Mozart gesandt.

Wenn ängstig und fieb'risch Dein Saitenspiel bebt,
Durchfrieren uns Schauer und Angst. Doch belebt
Uns Freude, wenn Töne sich necken und scherzen.
Wenn wimmernd und dumpf, wie des Grabes Getön,
Die klagenden Lieder die Ohren umweh'n,
Ertönen auch Wehmuth die Saiten der Herzen.

Sieh! Deutschland, Dein Vaterland, reicht Dir die Hand,
Nach Sitte der Deutschen, und löset das Band
Der Freundschaft mit Fremdlingen auf, und verehret
In Dir nun den deutschen Apoll, und versöhnt
Sich so mit Germaniens Musen, und höhnt
Des schielenden Neides, der selbst sich verzehret.

(Im Namen einer zahlreichen Gesellschaft Musikfreunde aus Prag.)

Zur Ouvertüre von Mozart's Don Juan.

Es zucken Blitze durch des Himmels Höhen,
Es rollen Donner durch der Erde Tiefen,
Gewecket sind die Todten, die da schliefen,
Dass sie hervor zum Werk' der Rache gehen.

Doch Paukenschall, Trompetenklänge wehen
Die Schrecken fern, die Juan kalt umliefen,
Und, Gott und Engeln trotzend, die ihn riefen,
Wagt er zugleich, der Hölle Macht zu schmähen.

So steht er da, der rasende Verbrecher,
Obwohl verflucht, doch gross in seinen Sünden —
So fährt er hin in ew'ge Flammenquaalen.

Diess Bild, zu trüb', zu fürchterlich dem Sprecher,
Darf nur Musik geheimnissvoll verkünden,
Darf Mozart nur, der Herr der Töne, malen.

An Mozart.

Bey Vorstellung seiner Oper: Figaro. 1785.

Was soll ich die Musen, begeistert von Dir,
Um Beystand beschwören? Sey Muse Du mir!
Sey Du mir des Pindus berauschende Quelle!
Ich hört' Dich, melodischer Denker, und priess
Dein Schöpfertalent, und in's Wonnemeer riss
Mich bald der Empfindungen mächtigste Welle.

Digitized by Google

Text am Jahrestage von Mozart.

Musik von Danzi.

Die Tonkunst trau'rt. In dumpfen Klagetönen
Beginnt ihr Saitenspiel ein feyerliches Lied:
Der Liebling unter ihren Söhnen,
Ihr Mozart war's, der heute schied.
Er schied. Doch seines hellen Geistes Spuren
Liess er als Studium der Kunst, zum Erbtheil für die Nachwelt.
Wer staunt nicht dieses Geistes Fülle in seinen Werken an?
Sie sind der Nachwelt Eigenthum,
Und unvergänglich ist sein Ruhm.
Ja, unvergänglich. Wie sichtbar ist in ihnen das schöpferische Werde,
Wodurch sein Saitenspiel
Gedanken, Anmuth und Gefühl
Und Leben manchem Dichterwerke gab,
Das längst vergessen wäre,
Wenn seine Zauberharmonie
Nicht allgemeinen Reiz hineingelegt.
Der Zeitgenoss hat ihn geehrt;
Die Nachwelt fühlt noch seinen Werth:
Und diess Gefühl von seinem Werth vereinigt uns in diesen kleinen Zirkel, den Manen
Dieses grossen Mannes ein feyerliches Jahresfest zu weih'n.
Es steige in schwellenden Tönen
Das Loblied des Edlen empor!
Mit seiner allmächtigen Leyer
Besänftigt und rührt er die Herzen,
Weckt wieder zum Scherz und zur Freude
Nach Stürmen des Schicksals sie auf.
Diesem Geber froher Stunden
Weih'n wir uns're Dankbarkeit,
Und für das, was wir empfunden,
Lohne ihn Unsterblichkeit!

Mozart.

In Salzburg war ein Wunderknabe,
Dem seine Muse früh erschien.
Beschenkt mit ihrer Himmelsgabe,
Schwand jedes Spielwerks Reiz für ihn.

Digitized by Google

Text am Jahrestage von Mozart.

Musik von Danzi.

Die Tonkunst trau'rt. In dumpfen Klagetönen
Beginnt ihr Saitenspiel ein feyerliches Lied:
Der Liebling unter ihren Söhnen,
Ihr Mozart war's, der heute schied.
Er schied. Doch seines hellen Geistes Spuren
Liess er als Studium der Kunst, zum Erbtheil für die Nachwelt.
Wer staunt nicht dieses Geistes Fülle in seinen Werken an?
Sie sind der Nachwelt Eigenthum,
Und unvergänglich ist sein Ruhm.
Ja, unvergänglich. Wie sichtbar ist in ihnen das schöpferische Werde,
Wodurch sein Saitenspiel
Gedanken, Anmuth und Gefühl
Und Leben manchem Dichterwerke gab,
Das längst vergessen wäre,
Wenn seine Zauberharmonie
Nicht allgemeinen Reiz hineingelegt.
Der Zeitgenoss hat ihn geehrt;
Die Nachwelt fühlt noch seinen Werth:
Und diess Gefühl von seinem Werth vereinigt uns in diesen kleinen Zirkel, den Manen
Dieses grossen Mannes ein feyerliches Jahresfest zu weih'n.
Es steige in schwellenden Tönen
Das Loblied des Edlen empor!
Mit seiner allmächtigen Leyer
Besänftigt und rührt er die Herzen,
Weckt wieder zum Scherz und zur Freude
Nach Stürmen des Schicksals sie auf.
Diesem Geber froher Stunden
Weih'n wir uns're Dankbarkeit,
Und für das, was wir empfunden,
Lohne ihn Unsterblichkeit!

Mozart.

In Salzburg war ein Wunderknabe,
Dem seine Muse früh erschien.
Beschenkt mit ihrer Himmelsgabe,
Schwand jedes Spielwerks Reiz für ihn.

Digitized by Google

Der König ward von ihm erheitert,
Das Hirtenmädchen sang sein Lied.
So hatte Keiner noch erweitert
Der edlen Tonkunst Machtgebiet.

Doch schwankend neigte sich zur Erde
Des grossen Geistes enges Haus,
Und dass es bald verfallen werde,
Sprach ahnendes Gefühl ihm aus.
Es flog ihn an, als in sein Zimmer
Einstmals ein Unbekannter trat
Und dringend mit des Goldes Schimmer
Um eine Seelenmesse bat.

Der Künstler, lenksam zum Gewähren,
Gelobte sie: der Fremde schied.
Und jener sprach mit leisen Zähren:
Ich dichte mir mein Todtenlied.
Und noch vom alten Geist durchdrungen,
Der Ruhm und Herzen ihm erwarb,
War schier sein Schwanenlied gesungen,
Dann neigt er sanft sein Haupt und — starb.

In diesen Stunden sank er nieder
Auf seiner halben Erdenbahn,
Und Schaaren seelenvoller Lieder,
Sie flohen mit ihm Himmelan.
Wer seiner Töne Zauber hörte,
Beklagt, dass sein Geschick ihn rief,
Und eine heit're Welt zerstörte,
Die noch in seinem Busen schlief.

Ihm prangt kein Denkmal, starr bewundert,
Ihn zeigt kein Standbild hoch und hehr.
Doch von Jahrhundert zu Jahrhundert
Lebt er unsterblich wie Homer.
Wenn Tausend gleichen Flug auch wagen,
Sie holen seinen Flug nicht ein.
Er wird, so lange Herzen schlagen,
Der Liebling jedes Herzens seyn.

(Zu seiner Todtenfeyer am 5. Decbr. 1824.)

Digitized by Google

Der König ward von ihm erheitert,
Das Hirtenmädchen sang sein Lied.
So hatte Keiner noch erweitert
Der edlen Tonkunst Machtgebiet.

Doch schwankend neigte sich zur Erde
Des grossen Geistes enges Haus,
Und dass es bald verfallen werde,
Sprach ahnendes Gefühl ihm aus.
Es flog ihn an, als in sein Zimmer
Einstmals ein Unbekannter trat
Und dringend mit des Goldes Schimmer
Um eine Seelenmesse bat.

Der Künstler, lenksam zum Gewähren,
Gelobte sie: der Fremde schied.
Und jener sprach mit leisen Zähren:
Ich dichte mir mein Todtenlied.
Und noch vom alten Geist durchdrungen,
Der Ruhm und Herzen ihm erwarb,
War schier sein Schwanenlied gesungen,
Dann neigt er sanft sein Haupt und — starb.

In diesen Stunden sank er nieder
Auf seiner halben Erdenbahn,
Und Schaaren seelenvoller Lieder,
Sie flohen mit ihm Himmelan.
Wer seiner Töne Zauber hörte,
Beklagt, dass sein Geschick ihn rief,
Und eine heit're Welt zerstörte,
Die noch in seinem Busen schlief.

Ihm prangt kein Denkmal, starr bewundert,
Ihn zeigt kein Standbild hoch und hehr.
Doch von Jahrhundert zu Jahrhundert
Lebt er unsterblich wie Homer.
Wenn Tausend gleichen Flug auch wagen,
Sie holen seinen Flug nicht ein.
Er wird, so lange Herzen schlagen,
Der Liebling jedes Herzens seyn.

(Zu seiner Todtenfeyer am 5. Decbr. 1824.)

Digitized by Google

Durch die Scheiben blinkt des Mondes Schimmer,
Kühl der Nachtwind durch die Blumen fährt.
Stumm ist's allzumal,
Und in süsser Quaal
Zucken dumpfe Schmerzen durch die Brust.

Plötzlich wird er leise angerühret,
Und es steht vor ihm ein später Gast.
„Wer hat nur Dich noch herein geführet?
Ist es doch um Mitternacht schon fast. — "
„„Thür und Angel wich;
Als ich kräftiglich
Pochte, ward mir aufgethan.

Bin der Diener eines grossen Herren.
Kennst ihn wohl, und er weiss auch von Dir.
Weltlust konnte Dich nicht von ihm zerren.
Höre nur, was er gebeut, von mir.
Einen Todtensang,
Einen Trauerklang
Sollst Du setzen, Amadeus, schnell.

Dreyer Tage Licht ward Dir gegeben,
Nach drey Tagen schau'st Du mich auf's Neu'.
Auf! o Amadeus, und das Leben
Setze gern an diese Melodey:
Deiner Künstlerschaft
Krone, Blüth' und Kraft
Lod're d'raus in ew'gen Flammen her.

Denn an eines grossen Todten Grüften
Soll's ertönen wie ein Sphärenlied.
Sagen soll es den entzückten Lüften,
Dass ein Himmelssohn von hinnen schied.
Herrlich ist der Lohn.
Du, mein lieber Sohn,
Lebe wohl; sey meines Spruchs gedenk.""

Leise, wie er kam, so geht er wieder,
's ist, als wehte ihn die Nachtluft fort.
Amadeus starrt zur Erde nieder:
„Wer war dieser? — Welch ein seltsam Wort!
Floss es nicht wie Licht
Von dem Angesicht?
Blitzt' es nicht wie Sterne durch die Nacht?

Digitized by Google

Wem soll ich zur ew'gen Ruhe tönen?
Wer ist dieser hohe Himmelssohn?
Warum zählt mich dieser zu den Söhnen?
Und was ist des Werkes Preiss und Lohn?"
Also quält und fragt
Er sich, bis es tagt,
Und ein kurzer Schlummer ihn umfängt.

Wie nun Helios in bunten Lichtern
Deinen heil'gen Graus, o Nacht, begräbt,
Sagt der Töne Meister leis' und schüchtern
Trauter Gattin, was er hat erlebt.
„Liebes Herz, das hat
Irgend ein Magnat
Dir geboten, folge dem Geheiss." —

„„Frau, mit nichten; dieser Jüngling mahnet
An ein hohes, ewig fernes, Bild."" —
„Herzchen, wie Du schwärmst! Was mir nun ahnet,
Ist ein Beutel, reich mit Gold gefüllt.
Mach' es gut und schön,
Und wir werden seh'n,
Wie der fremde Herr die Kunst belohnt." —

Und der leichten Rede leichte Wellen
Spülen tief'res Ahnen aus der Brust.
Heiter geht er zu der Kunst Gesellen,
Ruft den Tönen in gewohnter Lust.
„Schon zwey Tage hin —
Denk' an den Gewinn,
Denke uns'rer Noth und eile Dich."

„„Noch war nicht die Stund', o Frau, gekommen:
Tagelöhnern kann ich einmal nicht.
Ist der Weihe Funken erst entglommen,
Strahlt es schnell hervor in Feu'r und Licht.
Aber Mühe dringt —
Aber Sorge ringt
Keine Töne ab dem Genius.""

Und der zweyte Abend schwimmt im Rothe,
Und die Hand ist nicht an's Werk gelegt.
„Kehrt nun morgen wieder jener Bote,
Traun! mit vollem Flug' sein Zorn sich regt."

Digitized by Google

„„Eine Nacht ist mein —
Wirst nicht thörigt seyn —
Gieb *den* Kuss mir noch — Nun, gute Nacht!““

Drauf verschliesst er sich in seine Klause,
Da wird ihm so hoch und ernst und weh.
„Dunkel waltet nun im ganzen Hause;
Aber gülden blickt's von jener Höh'.
Himmel, gross und hehr!
Erde, schwarz und schwer!
Du, mein Herz, immitten voll und heiss!“

Silbern durch den Garten Lilien glänzen
Glühwurm zieht die kleine helle Spur.
Droben kreisen nun in ew'gen Tänzen
Leyer, Schwan und Wagen und Arctur.
Manche Blüthe keimt,
Und die Erde träumt
Von verlorner Unschuld Paradies.

Amadeus kühlt den Brand der Wange
An dem offnen Fenster — blickt hinauf,
Blickt hinab, und steht und sinnet lange,
Endlich rinnt der Thränen milder Lauf.
„Ach vielleicht wie bald
Lieg' ich stumm und kalt
In dem engen Breterkämmerlein.“

Leben, Leben, wie die Blase nichtig!
Tod, Du unerbittlich finst're Macht!
Irdisch spielen, eitel, leer und flüchtig!
Der langen, langen, stummen Nacht!
Lange währt die Nacht,
Aber in ihr lacht
Von drey Lichtern rosenroth der Schein!

Glaube, Liebe, Hoffnung, heil'ges Scheinen!
Winkt vom Himmelsbogen sanft mir zu.
Lasst, ihr müden Augen, ab vom Weinen:
Christus lebt und schenkt euch süsse Ruh'.
Kommt, ihr Klänge, gleich:
Ich beschwöre euch,
Tönet, tönet mir von Tod und Grab.“

Zu dem Tische treibt es ihn zu schreiten.
Aus den Augen glüht Begeist'rung vor.

Digitized by Google

Wundersame Weisen ihn umgleiten,
Achtsam lauschet das entzückte Ohr.
Ob's von innen singt,
Ob's von draussen klingt,
Scheiden die entflammten Sinne nicht.

Was er hört, das muss er emsig schreiben;
(So ersteht der Töne dauernd Bild)
Kann vor süssem Schmerze fast nicht bleiben,
Durch die Adern jagt das Blut ihm wild.
Doch er lässt nicht ab,
Riss' es ihn in's Grab,
Müsst' er geben d'rum sein Leben hin.

Rastlos schreibt er fort durch manche Stunde,
Zu dem Zeichen fügt das Zeichen sich.
Eins! ertönet aus der Glocke Munde,
Eben zieht die Hand den letzten Strich.
Nun erschöpft zurück
Sinkt er, und sein Blick
Heftet brechend sich an's hohe Werk.

Horch! Da schallen ernste Harfentöne,
Dämmernd fällt's hinein wie Morgenroth.
Leuchtend in erhab'ner Himmelsschöne
Steht der Fremdling da, der ihm gebot.
Gold'ner Haare Licht
Kränzt das Angesicht,
Von den Schultern sinkt ein Flügelpaar.

Kein Gewand verhüllt die schlanken Glieder,
Um die Ferse fliesst ein gold'ner Dunst.
Lock' und Licht und mächtiges Gefieder
Künden Dich, o Engel schöner Kunst!
Aber mild und weich,
Einer Flöte gleich,
Oeffnet bald die hohe Lippe sich:

„Amadeus, Du hast Wort gehalten,
Sollst empfahen den verheiss'nen Lohn.
Muss der Leib auch eine Weil' erkalten,
Gehst Du selber doch zu Vaters Thron.
Morgen Abend bringt —
Morgen Abend singt
Dich zuerst Dein Requiem in Ruh.

Digitized by Google

Würdig so, vom Schwanenlied umklungen,
Mein erwähltes Kind hinüber zieht.
And're Meister hätten's nicht gesungen,
Welch ein helles Licht der Kunst verglüht!
Sangst es selber vor
Dir im Trauerchor,
Und Dein Engel heischte dieses Lied.

Sage Lebewohl der grünen Erde,
Schau sie froh und kräftig noch 'mal an!"
Spricht's, und küsst mit liebender Geberde
Sanft die Stirne dem verzückten Mann.
Schnell das Leben weicht,
Seine Wange bleicht,
Schmerzlos sinket Amadeus hin.

Mittag ist's. Die Gattin weint und klaget,
An der festverschloss'nen Thüre drückt.
„Sagt, ihr guten Leute, mir, o saget:
Habt ihr meinen Gatten nicht erblickt?"
Jünger, fromm und treu
Ahnend, wo er sey,
Stemmte an die Pforte sich vereint.

Endlich wankt die festgefügte Platte,
Schloss und Riegel springt — hinein die Schaar.
Und was Jeder schwer gefürchtet hatte,
Schauen sie, schau'n ihn des Lebens bar.
Lächelnd, unentstellt
Mit der Rechten hält
Fest an's Herz er ein beschrieb'nes Blatt.

Zahllos strömen bitterheisse Thränen
Aus des Grames dunklem, tiefem Born.
„Musstest Du so frühe Dich verklären,
Gatte, Vater, Meister, Ziel und Sporn?
Lässt uns einsam stehn,
Lässt uns traurig gehn,
Und wir blicken ewiglich nach Dir."

Sanft der ält'ste Jünger ihm entwindet,
Was die Hand gefasst im Todesstreit,
Und mit schmerzlichem Entzücken findet
Er die Weise von der Ewigkeit,

Digitized by Google

Zeigt sie Allen hin:
„Wer hegt frommen Sinn,
Bringt sie Meisters letzter Ehre dar.“

Ernsthaft stehn des Domes weite Hallen
In der Kerzen, in der Ampeln Glanz.
Süsse Weihrauchdüfte wehn und wallen,
Auf dem schwarzen Sarge grünt der Kranz.
Vor dem Hochaltar
Weilt der Jünger Schaar,
In den Gängen ein unzählig Volk.

Jetzo hauchen wehmuthreiche Flöten
Und Clarinen sanftes Klaggetön.
„Tod, warum das frische Leben tödten?
Glüht's und blüht's von Blumen doch so schön!
Blume, Frucht und Laub,
Werden soll's ein Staub?“
Fragen lange bange weinend sie.

Plötzlich schmettert; dass die Hallen zittern,
Der Trommete Ruf durch diesen Laut:
„Schweig', o Klag'! In leuchtenden Gewittern
Naht der Todtenrichter. Aufgeschaut!
Sünder, schüttelt euch,
Fromme, freuet euch!
Das Verborgene wird offenbar.“

Aber milde, wie ein Maienregen,
Fliesset nun das Friedenslied herab.
Alle Töne künden frey den Seegen,
Den der Mittler uns am Kreuze gab.
„Hölle, Deine Macht
Ist zu Schanden bracht,
Fried' im Himmel und auf Erden spriesst.“

Stille wird's, da redet Keiner Worte,
In gewalt'ger Rührung bricht das Herz,
Schaurig öffnet sich die dunkle Pforte;
Doch nach Oben blickt der heil'ge Schmerz.
Nieder sinkt der Sarg,
Aber den er barg,
Hört im Blau der Engel sel'gen Chor.

Auf Mozart's Tod.

Wohin, nach seinem Tod', wohl Mozart's Geist geeilet,
Bleibt jedem Grübler unbewusst;
Ward er dem düstern Ort der Busse zugetheilet,
So wandelt ihn sein Spiel alsbald zum Ort der Lust;
Und kam er in das Reich der Freuden,
So müssen seine Kunst die Seraphim beneiden!

Mozart's Tod.

Der Herr der Götter öffnete die Himmel
Und blickte auf das irdische Gewimmel,
Als Phöbus aus dem Meere stieg.
Hier hob die Freude jubelnd ihre Arme,
Dort stöhnt der Jammer flehend sein „Erbarme!"
Und ihre Laute mischen sich.
Durch Jammerruf und Freudenjubel dringen
Sich Saitentöne, die sich aufwärts schwingen
Bis zu der Götter hohem Haus.
Was sind die Töne, die so rein erschallen
Und durch die Wolken zu den Himmeln wallen?
Ruft Jupiter voll Staunen aus.
Ist Orpheus auf die Unterwelt gestiegen?
Sind's Phöbus Töne, die zum Himmel fliegen?
Wer zaubert diesen Himmelslaut?
Nicht Orpheus, spricht Merkur, stieg auf die Erde,
Und Phöbus leitet seine Sonnenpferde
Dahin, im weiten Göttersaal'.
Die Saitentöne, die so rein erschallen,
Und durch die Wolken zu den Himmeln hallen,
Schuf Mozart dort im Donauthal'.
Da sendet Zeus mit flüchtigem Gefieder
Den Götterboten zu der Erde nieder,
Den Sterblichen zu holen zum Olymp;
Der nah't sich ihm auf leisen, luft'gen Schwingen,
Doch als des Meisters Harmonie'n erklingen,
Eilt er zurück zum Götterthron'
Und spricht: Herr, dessen Töne dort erklingen,
Er ist ein Gott! ich kann ihn Dir nicht bringen,
Unsterblich ist er, Göttersohn!

Digitized by Google

Da sendet Zeus von seinem Himmelsthrone
Der Tonkunst sanfte Göttin zu dem Sohne,
Ihn abzuholen zum Olymp.
Die weht ihm Schlummer auf die Augen nieder,
Wiegt ihn in Schlaf und singt ihm Himmelslieder,
Und schlummernd raubt sie ihn der Welt.
Am Götterthron' verhallen ihre Lieder,
Er öffnet die geschloss'nen Augen wieder
Und staunt den Glanz der Gottheit an.
Zu gross war'st Du, für Menschen nicht geboren,
Und Deine Harmonie'n bestimmt für Götterohren,
Spricht Zeus, d'rum rief ich Dich.
Die Erdenhülle hemmt des Geistes Flügel,
Dort schiebt der Körper schwere Eisenriegel
Vor's Heiligthum der Grazien!
Vernimm nun hier die Sphären-Harmonieen
Und töne Deine reinen Melodieen
In aller Sterne Feyer-Tanz.

Mozart's Ende.

1.

Schon neigt sich dämmernd meines Lebens Tag,
Schon seh' ich seine frischen Farben schwinden;
Es kündet mir des Herzens matter Schlag:
Bald wird mein Geist den Weg zum Lichte finden.
So sey es denn! Was auch da kommen mag,
Des Höchsten Wille lässt sich nicht ergründen;
Doch heimwärts, fühl' ich, strebet meine Seele,
Zu flieh'n des Leibes morsche Kerkerhöhle.

2.

Ich habe nicht gegeizet mit dem Leben,
Die süsse Gabe hab' ich rasch verzehrt;
Nicht fesseln konnt' ich meiner Kräfte Streben,
Des Blutes Trieben hab' ich nicht gewehrt.
Wer aber kann an dem Einförm'gen kleben,
Der im Gemüth' unlöschbar Feuer nährt?
Und frühe liess ich reich in Tönen blühen,
Was liebend mir mein Genius verliehen.

Digitized by Google

3.

In deinem Schooss', o Kunst, ward ich geboren,
Mit weih'nder Huld hast du mich angeblickt;
Es tranken deine Zauber meine Ohren,
In deinem Himmel ward ich früh entzückt;
Dir hab' ich frühe heil'ge Treu' geschworen,
Und täglich ward ich mehr in Dir beglückt;
All meiner Kindheit goldgewebtes Träumen
Erging sich nur in deinen heitern Räumen.

4.

Du locktest oft des weichen Knaben Thränen,
Sein regsames Gemüth belebtest du;
Ich dachte, fühlte, träumt' und wacht' in Tönen,
In dir nur fand ich Wirken, fand ich Ruh'.
Nur deine Blüthen sollten einst mich krönen,
D'rum schloss mein Herz ich allen Dingen zu,
Die an Alltäglichkeit den Menschen ketten,
Die deine Huld mir leicht entzogen hätten.

5.

So sprosst' ich auf, als wie genährt von Klängen,
Und mir erschien die Welt ganz Harmonie;
Es drohte fast des Knaben Brust zu sprengen,
Was mir, o Göttin! deine Huld verlieh;
Es strebte frühe sich an's Licht zu drängen,
Was mir lebendig schuf die Phantasie;
Ich reifte schnell, es durften meine Schwingen
Früh nach des Ruhmes steilem Gipfel ringen.

6.

Doch war ich nie vom stolzen Wahn' befallen,
Als käm', was ich geleistet, nur aus mir:
Vernahm ich, Knabe noch, mir Beyfall schallen
In fernen Reichen, er gehörte dir.
In meinem Ring' ist Thoren eingefallen
Zu wähnen Zauberkraft; ich that von mir
Des Fingers Schmuck, damit ich ihnen zeigte,
Dass reiner Liebe nur die Kunst sich neigte.

7.

Ermessen hab' ich, Tonreich, deine Tiefen,
Des Neuen und des Grossen viel gestaltet;

Digitized by Google

Viel Zauber, die noch ungehört da schliefen,
Die dunkel mir im Innersten gewaltet,
Die an das Licht nicht Gluck noch Händel riefen,
Und deren Macht mir selbst das Herz gespaltet:
Ich rief sie, weckte sie, und wie sie rauschten,
So schien mir oft, als ob die Engel lauschten.

8.

O Liebe, hab' ich nicht dein glüh'ndes Sehnen,
Hab' ich nicht alle deine Zärtlichkeit,
Dein Schmachten, deine Wonne, deine Thränen
An meiner Lieder bunten Kranz gereiht?
Auch süssen Scherzen, Tändeley'n und Wähnen
Hab' ich manch zart gehauchtes Lied geweiht;
Und wie mich selber deine Gluth durchdrungen,
Hab' ich sie Andern tief ins Herz gesungen.

9.

Gleich Blumen, die auf Wiesen dar sich bieten,
Verjünget sie der Lenz mit frischem Segen;
So kam, wenn deine Flammen mich durchglüh'ten,
Begeisterung! gern jeder Ton entgegen.
Wie Westhauch, der um Blumen spielt, wie Wüthen
Des Wettersturms, gleich raschen Donnerschlägen
Ist mir's geglückt, die Hörer zu erschüttern;
Ich sah' sie schmachten, weinen, jubeln, zittern.

10.

So lange wohl Thaliens Tempel stehen,
Wo tiefe Regung sich, Gefühles Drang
Des menschlichen Gemüths begleitet sehen
Von recht gewähltem seelenvollem Glanz:
Wird, hoff' ich, nie mein Name untergehen,
Wird mit den Meistern von dem ersten Rang,
So lang' die Muse wandelt hier auf Erden,
Mit Lieb' und Achtung stets genennet werden.

11.

Dir selbst, Allhöchster! reicht' ich Feyerklänge,
Sie durften in der Kirche hehren Hallen
Zu Deinem Preiss bey festlichem Gepränge,
Und zur Erweckung heisser Andacht schallen.
Ein schwacher Dank nur sollten die Gesänge
Für Deine Vaterhuld zum Himmel wallen:

Digitized by Google

Da alle Kunst nur dann erst froh gedeih't,
Wenn sie ihr Streben Deiner Ehre weih't.

12.

Nimm meinen Dank! Durch Dich ist mir's gelungen,
Was ich zu schaffen feurig war bemüh't;
Durch Deine Huld hab' ich das Ziel erschwungen,
Nach welchem schon mein Knabenherz geglüh't.
Dein Engel hielt mich liebevoll umschlungen,
Liess mich, von schönern Träumen stets umblüht,
Die Harmonie'n der seel'gen Geister hören,
Und nicht der Erde Tand mein Herz bethören.

13.

Ein weich gestimmtes Kind bin ich geblieben,
Und lebte, wie die Laune mir's gebeut;
Nachgiebig meinen wandelbaren Trieben,
Hab' ich den kalten Ernst von mir gescheut.
Ich fühlt' es brennend mir in's Herz geschrieben,
Dass ich nicht lebte für die Spanne Zeit,
Die mir auf Erden hier war zugemessen,
D'rum hab' ich ihrer Güter leicht vergessen.

14.

Du, treue Gattin! hast es wohl erfahren,
Wie ich das Leben sorglos hingeträumt;
Dass ich ein and'res suchte zu bewahren,
Als was mir tönend in der Brust gekeimt.
Ach Deiner Liebe, der unwandelbaren,
Bedurft' ich sehr, da Alles ich versäumt,
Was von dem Mann und Gatten heischt das Leben
An Sorgfalt, Müh' und häuslicherm Bestreben.

15.

Wie schnell war alles oft der Hand entronnen,
Die ich stets offen zum Verschwenden hielt,
Was meine Kunst an frohem Lohn gewonnen,
Mit Allem hatt' ich kinderhaft gespielt;
Versäumt, vertändelt hatt' ich unbesonnen,
Wonach der selbstbedachte Fleiss nur zielt.
Und alle Sorgen meidend, alle Plagen,
Liess ihre Last ich Dich, o Gute! tragen.

Digitized by Google

16.

Verzeiho mir, wenn ich nun früh erblasse,
Den leichten Sinn, der nicht mich sorgen liess,
Dass ich die Gattin, die ich bald verlasse,
Und der mein Ruhm ein glücklich Loos verhiess,
Bedroht vom herben Mangel hinterlasse.
Doch wenn die Welt nicht heuchelnd meist mich priess,
So wird sie, denk' ich, selber sich zu Ehren,
Von Dir, Constanze! Noth und Kummer wehren.

17.

O schone nun der Thränen! Diesen Waffen,
Geliebtes Weib! erliegt mein sieches Herz.
Lass mich den letzten Muth zusammenraffen,
Dass nicht absinge mir der Trennung Schmerz:
Lass schauen mich auf das, was ich geschaffen,
Damit ich freudig schaue himmelwärts;
Denn was in mir gelebt, ich hab's ergossen:
So sey denn meiner Tage Kreis geschlossen.

18.

Zwar hätt' ich gern noch Grösseres vollendet!
Denn Grösseres noch, als ich je vollbracht,
Wozu dem Himmel ich die Tön' entwendet,
Was nur das Ohr der Seraphim gedacht,
Hätt' ich der Welt zum Abschied gern gespendet;
Es reget sich in mir mit heft'ger Macht;
Das Niegehörte möcht' ich gern noch wagen,
Doch was es ist, ich weiss mir's nicht zu sagen.

19.

Allein der Funken hat nun ausgeglühet,
Der Himmelsfunken, der mich einst belebt;
Das Reich der heitern Phantasie verblühet,
Des Geistes Flügel, der so hoch gestrebt,
Er ist erlahmt! Des Leibes Bürde ziehet
Zur Grufft mich, wo kein süsser Laut mehr schwebt.
Ermattet, ach! gebrochen ist die Kraft;
So sprenge denn, o Seele, Deine Haft!"

* * *

20.

Still saass, die blassen Wangen feucht von Thränen,
Der Meister an der lieben Gattin Hand;

Digitized by Google

In seinem Auge glüht' ein tiefes Sehnen,
Zum Himmel blickt' es lang' und unverwandt.
Es war ja leider! auch kein eitles Wähnen,
Was er im Innern jetzt so wahr empfand:
Ganz hingegeben seinem Todesahnen
Erging sein Geist sich schon auf lichtern Bahnen.

21.

Constanzen war nicht aller Trost entschwunden,
Es dämmert ihr noch schwacher Hoffnungsschein,
Der theure Gatte könne noch gesunden,
Es sey noch Hülf' in kräft'gen Arzeney'n.
Die zarte Pflege lindert ihre Wunden,
Die stets um ihn sie hiess geschäftig seyn.
Ach, Hülfe, so wir Leidenden erzeugen,
Sie heisst des Busens eig'ne Leiden schweigen.

22.

Da pocht es an der Thüre mit drey Schlägen;
„Was für Besuch am Morgen früh? Herein!"
Rief Meister Wolfgang sanft, und ihm entgegen
Tritt eine hohe Mannesbildung ein.
Schwarz, wie wir es um Tode trauernd pflegen,
War sein Gewand, und bleich wie Mondenschein
Sah das mildernste Antlitz; in den Zügen
Und Blicken schien geheimer Schmerz zu liegen.

23.

Den Meister fasst ein ungewohntes Bangen,
Wie Grabes Hauch umweh'ts ihn leis und kalt;
Zu Schnee entfärben schnell sich seine Wangen,
Doch freundlich nahend spricht die Mannsgestalt:
Mich treibt zu Dir, o Meister! ein Verlangen,
Das Du nur, der den Scepter der Gewalt
Im Tonreich führt, vermagst recht zu erfüllen;
Vernimm denn ruhig meinen Wunsch und Willen.

24.

Es lös'te, ferne Dir, die ird'sche Bande
Von einer hohen Seele jüngst der Tod,
Sie heim zu führen in des Friedens Lande,
Wie es der ew'ge Vater ihm gebot.
Sie flog empor aus ihrem Nachtgewande,
Sie schwang sich froh zum schönern Morgenroth.

Digitized by Google

Doch hier auf Erden liess sie tiefe Trauer
Ob ihres frommen Wandelns kurzer Dauer.

25.

Der Abgeschied'nen oft noch zu gedenken,
Zu sänftigen der Hinterlass'nen Schmerz,
Sollst Du der Welt ein herrlich Denkmal schenken,
Das bleibender, als Marmor sey und Erz.
Weg von der Erde nach dem Himmel lenken
Soll es der Menschen sündenbanges Herz,
Soll es versöhnen mit den Machtgedanken
An seines Daseyn's engbemess'ne Schranken.

26.

Wie Rauch und Nebel soll vor ihm zerfliessen
Der Erdengüter bunte Flitterpracht;
Der Zukunft Pforte sich dem Geist erschliessen,
Damit er, wie aus schwerem Traum erwacht,
Froh den Verklärungsmorgen möge grüssen,
Zum Licht eingehend aus der trüben Nacht;
Ermuthigt und ersehnend Gott zu schauen,
Von sich abwerfe Todesfurcht und Grauen.

27.

Und solch erhab'nes Denkmal zu vollenden,
Hat Deine Kunst die Reife nun erlangt,
Da Deine Blicke sich nun heimwärts wenden,
Da nach dem Ew'gen Deinen Geist verlangt.
Ermanne Dich! Gott wird noch Kraft Dir spenden,
Vollbring' es kühn, wie auch davor Dir bangt:
Tod und Gericht, Verklärung und Vernichtung
Sey Deiner Muse letzte schönste Dichtung.

28.

Und mit dem letzten Wort war er verschwunden.
Woher er kam, wohin sein Fuss ihn trug?
Man hatte nimmer eine Spur gefunden.
Doch in des Meisters bange Seele schlug
Ein heller Blitz; er meinte zu gesunden,
Er fühlt sich stark genug, den höchsten Flug
In's Zauberreich der Töne noch zu wagen,
Und gält' es auch den Rest von seinen Tagen.

Digitized by Google

29.

Lang' saass er sinnend, tief in sich versunken,
Die Hände faltend über seine Brust;
Sein Auge glänzt von neuen Lebensfunken,
Er schien kaum halb sich seiner selbst bewusst.
Dann blickt er aufwärts, ganz gedankentrunken,
Und lächelt wie entzückt in Himmelslust,
Bis er aufathmend, wie nach tiefem Schlafen,
Umschauet und sein Weib die Blicke trafen.

30.

Er sprach: Woher ist dieser Traum gekommen,
Da mich umleuchtet klar des Tages Licht?
Hab' ich nicht deutlich jedes Wort vernommen?
Noch tönt es mir, wie seine Stimme spricht.
Mein ganzes Inn're fühl' ich heiss entglommen!
Tod, Untergang, Verklärung und Gericht
Soll ich in nie gehörten Weisen singen —
Ach, müder Geist, wie wirst Du diess vollbringen!

31.

Ein Todesengel bist Du mir erschienen,
Du fremde, düsterfreundliche Gestalt!
Ein ernstes Mahnen sprach aus seinen Mienen,
Es fasste mich mit heimlicher Gewalt.
Der schönste Kranz soll meinen Sarg umgrünen,
Mit dem die Kunst je Lieblingen vergalt:
Was ich geahn't, es wird nun doch geschehen,
Wie ich es soll, ich hab' es jetzt ersehen.

32.

Klar schwebt mir vor das Werk, das ungeheu're,
Es rauscht ein Strom, der alle Ufer brach,
Dass ich dadurch den eig'nen Hintritt fey're,
Ich glaub' es fast, geliebtes Weib! denn ach!
Auch mir hat es gegolten, mir, o Theure!
Was ernst des Todesboten Lippe sprach;
Ich bin der Schwan, der mit melod'schen Schwingen
Sein schönstes Lied, sein Sterbelied soll singen.

33.

So schlagt denn auf noch einmal lichterlohe,
Ihr letzten Flammen meiner Lebenskraft!

Digitized by Google

Noch einmal fasse mich, o Himmels frohe
Begeist'rung, die mich oft empor gerafft;
Hauch' Glut mir ein, dass ich das Ziel, das hohe
Erflieg', eh' mir zerfällt der Seele Haft;
Ein'n Riesenstrom soll der Gesang hinrauschen,
Die Erd' erstaunt an seinen Ufern lauschen.

34.

Vergiss mein Ohr nun üppig weicher Klänge,
Mit welchen ich die Herzen süss durchdrang;
Erfinden will ich niegewagte Gänge,
Zu singen, was kein Sterblicher noch sang.
Lasst mich belauschen eure Festgesänge,
Lasst mich umrauschen eurer Harfen Klang,
O Engel, die ihr singt auf gold'nen Sternen
Des Höchsten Lob durch alle Himmelsfernen!

35.

Er eilt an's Werk, von muthigem Vertrauen
Auf höh'ren Beystand, glühend angefacht;
Den Prachtpallast von Tönen aufzubauen,
Gönnt' er sich keine Ruhe Tag und Nacht;
Gern möcht' er durch des Grabes Dunkel schauen
Um jener Harmonieen Schreckensnacht,
Die, wenn die Welten einst in Staub versinken,
Erbraussen werden — kühnen Ohr's zu trinken.

36.

Der grossen Arbeit Hälfte zu vollbringen —
Es war dem Meister bald und schön geglückt;
Doch galt es wohl ein stetes heises Ringen
Mit schwerem Siechthum, so ihn niederdrückt:
Da brachen, ach! des Geistes muth'ge Schwingen,
Er liegt der Blume gleich, vom Sturm zerknickt,
Der, ob sie wohl das welke Haupt schon neiget,
Im Sterben auch noch süsser Duft entsteiget

37.

Im Kampf mit immer wachsend herben Leiden,
Mit einem Fuss schon auf des Grabes Rand,
Will er doch nicht der Arbeit Zehrglut meiden,
Wie auch die Kraft ihm stündlich mehr entschwand,
Bis er zuletzt sich schmerzlich muss bescheiden,
Und trauernd legt die Feder aus der Hand;

Digitized by Google

Da pocht es an der Thüre mit drey Schlägen,
Und ernst tritt ihm der Todesbot' entgegen.

38.

Er spricht: Bald ist nun Deine Zeit verronnen:
Noch fehlt im Kranze, den Du Dir gewunden,
Die schönste Blum', erblüht an wärmern Sonnen,
Ihr stilles Thal, Du hast es aufgefunden;
Halb hat die unverwelkliche gewonnen
Dein frommer Muth in trüben Leidensstunden;
Lass nimmer ab, vollendet soll es werden,
Womit sich Deine Wallfahrt schliesst auf Erden.

39.

„So werd' es, möge Gott mir Kraft noch senden!"
Rief Mozart aus, von Himmelsgluth durchweht.
Wie nun auch bittend Freund' an ihn sich wenden,
Wie trostlos ihn die treue Gattin fleht,
Er wolle kurze Rast sich manchmal spenden:
Vergebens; denn der Todesbote steht
Nur sichtbar ihm, nun stets vor seinen Blicken,
Nichts kann sein hohes Ziel ihm mehr entrücken.

40.

So steigt in dunkler Nacht die Sternrakete
Mit raschem Aufschwung in den Aether auf;
Hoch in den Lüften, wähnet man, nun tödte
Ein Hauch sie, schon geendet sey ihr Lauf:
Sie fällt; und sieh', wie gold'ne Morgenröthe
Schliesst jetzt sie stralend erst ihr Im'res auf;
Die halb verlosch'ne prangt in blauen Fernen
Erst wunderherrlich noch mit tausend Sternen.

41.

„Geschaffen ist's, vollendet, darf ich sehen
Mein liebstes Werk! Ich dank' es höh'rer Macht.
Nimm jetzt mich, Herr! Dein Wille soll geschehen,
Durch Deine Hülfe hab' ich es vollbracht.
Schon fühl' ich Himmels Lüfte mich umwehen,
Von meinem Auge sinkt der Erde Nacht;
Wie strebt und sehnet sich mein Geist zu fliehen
Empor in's Reich der ew'gen Harmonieen.

Digitized by Google

42.

Du siehst mich an, o Werk! dem Leichensteine
Vergleichbar, welcher meinen Staub verschliesst;
Auf dem, bald wandelnd über mein Gebeine,
Der Fremdling des Entschlafnen Leben lies't.
Nur einen Wunsch, Allgütiger! verneine
Mir nicht, eh' mich der starre Schlaf umschliesst:
„Die Töne, so da seelenlos nun schweigen,
Lass sie belebt vor mir zum Himmel steigen."

43.

So Mozart: Zu erfüllen sein Verlangen,
War eifrig schnell der Freunde Schaar bemüht;
Denn solcher Schöpfung Labsal zu empfangen,
War sehnlich wünschend Jeder längst entglüht.
Auch sah'n sie ja mit kummervollem Bangen,
Dass nur unwillig noch sein Geist verzieht,
Auf diesem Tönesturm sich zu erheben
Und in der Ruhe stille Welt zu schweben.

44.

Und eines Morgens sah man alle Söhne
Euterpen's, die das künstlerische Wien
Herbergte, wo die holde Ton-Kamöne
Gern thronte, nach des Domes Hallen zieh'n,
Zu wecken hier das kühne Heer der Töne,
Das auf den Pulten rings zu schlummern schien,
Damit an seiner letzten, schönsten Gabe
Des Meisters krankes Herz sich scheidend labe.

45.

Da kommt er selbst mit zögernd wankem Schritte,
Ach! leichenblass, von Freunden sanft geführt;
Noch ein Mal seh'n sie ihn in ihrer Mitte,
Ihn, dessen Wink sie feurig sonst regiert;
Jetzt naht' er ihnen mit der letzten Bitte,
Wie innig waren Alle sie gerührt!
Und als sie ihn gegrüsst mit vielem Neigen,
Ergoss sich tiefes, feyerliches Schweigen.

46.

Und horch! es tönt wie leise Wehmuthsklage,
Wie sanftes Geisterfleh'n in hoher Luft,

Digitized by Google

Das nach dem frohen Auferstehungstage,
Das um Erbarmen auf zum Himmel ruft;
Als ob es vor's Gericht die Seufzer trage
Der Todten, so nun steigen aus der Gruft,
Und, gleich als mehrte sich stets ihre Menge,
So schwellten immer voller die Gesänge.

47.

Und in ein brünstig lautes Gnaderufen
Geht über bald das leise, scheue Fleh'n;
Es dringt bis an des höchsten Thrones Stufen,
Es will die Wolken fort vom Himmel weh'n.
Der Andacht Brunst, so diese Töne schufen,
O wie erbaut's den Meister, sie zu seh'n!
Er selber betet, Blick und Händ' erhoben,
Und höret kaum, wie alle Freund' ihn loben.

48.

Doch plötzlich, wie mit hundert Ungewittern,
Vom Sturm getragen, und umhüllt die Nacht,
Von Donnern, die der Erde Grund erschüttern,
Umhallt, verlöschend Somn' und Sternenpracht,
Erscheint der Tag, dem alle Wesen zittern,
Der Tag des Zornes der allmächt'gen Macht,
Der ew'gen Macht, auf deren schrecklich Winken
In Asche muss das Welten-All versinken.

49.

Wer liess Dich diese Schreckenstöne hören?
Wann lauschtest Du der Welten Untergang?
Ha! furchtbar tobend brauset das Zerstören,
Es wendet sich das Herz bey jedem Klang.
Ach! horcht, wie Erd' und Himmel sich empören!
Lass ab, eh' wir erliegen dem Gesang;
Du selbst erliegst, Du kannst es nicht ertragen,
Was Du so kühn zu singen konntest wagen.

50.

Mit mächt'gem Schalle dröhnet durch die Lüfte
Des Weltgerichts Posaune wunderbar;
Da bersten rings der weiten Erde Grüfte,
Auf wacht der Todten zahllos bleiche Schaar;
Es spalten krachend sich der Berge Klüfte,
Das Tiefverborg'ne wird nun offenbar.

Digitized by Google

Der ernste Ruf, er ruft zu Gottes Throne,
Zur ew'gen Qual, so wie zum ew'gen Lohne.

51.

Ach! süss aufweinend hör' ich nun Dich fragen,
Was werd' ich meinem Richter, wenn er nah't,
Was werd' ich Armer! dann dem Strengen sagen?
Doch finden diese Töne nicht den Pfad
Zu seinem Ohr, *wie* sollen wir denn klagen?
Mit welchem Wort' anrufen seine Gnad'?
In diesen Tönen schmilzt die ganze Seele,
Und fleht Verzeihung, reuig ihrer Fehle. —

52.

Wer widersteht euch, zaubervolle Laute?
Wo ist ein Auge, das nicht heisse Fluth
Erbarmung fleh'nder Thränen niederthaute?
Ein Herz, das nicht zerschmolz in Feuergluth?
Und doch, wie vor dem Richterstuhl ihm grau'te,
Vor dem auch sinket des Gerechten Muth,
Wo aller Sünden Buch liegt aufgeschlagen,
Sich nicht von Hoffnung fühlt empor getragen.

53.

Wie Sturm den Hain durchrauscht mit Ungestüme
Gleich eines Stromfall's lautem Donnerschall,
Verkündet jetzt, es nahe Gott im Grimme
Der Majestät, der Töne hoher Schwall:
Doch Engel weinen nur mit solcher Stimme
Beklagend einer Seele tiefen Fall,
Wie jetzt aufsäuselnd flehen die Gesänge
Um Heil und Rettung, statt gerechter Strenge.

54.

Auf neuen Flammen will der Geist sich schwingen
Anbetungsvoll zum Thron des Herrn empor,
Da man das dreymal Heilig höret singen
Als tönt aus Lüften hoch der Seel'gen Chor;
Es wirbeln Pauken, die Trommeten klingen,
Und hingerissen lauschet jedes Ohr;
Demüthig hat sich jedes Knie gebeuget,
Als in die Wolken das Osanna steiget.

Digitized by Google

55.

Wie wenn das Meer vorher von Nacht umzogen,
Von wilder Wuth der Winde laut umbrüllt,
Bis an's Gewölbe hob die finstern Wogen,
Das Mond und Sterne düster ihm verhüllt;
Nun aber, da die Wolken fortgeflogen,
Der Sturm verhallt, das Toben sich gestillt,
Und auf der Spiegelfläche sich die Stralen
Der schimmernden Gestirne friedlich malen:

56.

So schwinden Todesgraus und Furcht und Beben;
Vorüber ist das schreckliche Gericht!
Und süsser, froher Jubellaute Schweben
Ergiesst um uns ein morgenhelles Licht.
Sie preissen ihn, der uns den Weg zum Leben
Geebnet, der die Macht der Hölle bricht;
Gebenedeyet schallen sie dem Frommen,
Der in des Herren Namen ist gekommen!

57.

O Meister! Herrlich ist das Werk gelungen,
Das Dich Dein hoher Genius gelehrt;
In Wonn' und Wehmuth hast Du jetzt gerungen,
Des Lebens Mark hat es Dir aufgezehrt!
Er achtet kaum der vielen Huldigungen
Von allen, so es staunend angehört;
Ihn bald bewundern, glühend in Entzücken,
Bald Trennung ahnend schmerzvoll auf ihn blicken.

58.

Die letzten Thränen muss sein Auge thauen,
Als die Gesäng' um ew'ge Ruhe fleh'n.
Da fühlt' er von des Paradieses Auen
Des Friedens Palmen kühl herüber weh'n.
Es strebt sein Geist das ew'ge Licht zu schauen,
Er sieht die Erde neblig untergeh'n:
Sanft lös't sein Engel ihm die ird'schen Bande
Und er entschwebt zum lichten Sternenlande.

Digitized by Google

Mozart's Grab.

Wo ist Dein Grab? Wo duften die Cypressen?
Wo prangt der wappenstolze Marmorstein?
Hat denn die Welt den heil'gen Ort vergessen,
Der Deine Hülle schliesst in Dunkel ein?
Hat sie geglaubt, es wäre zu vermessen,
Dir eines Denkmals ird'sche Zier zu weih'n?
Und Jeder spricht: „Vergeblich ist Dein Fragen;
Durch jenes Thor ward er hinaus getragen."

Wo ist ein Land, das rühmt sich Deines Gleichen,
Das einen Solchen hat der Welt geboren,
Dem Deinen Kranz die Nachwelt müsste reichen,
Weil sie Dein Bild aus ihrem Aug' verloren,
Weil Deine Glorie vor ihm erbleichen
Sie sah dort an des Tempels Strahlenthoren?
Und leise hallt's: „Wohl prangen neue Sterne,
Doch Mozart strahlet fort in hoher Ferne."

Wo ist Dein Lohn, die Schätze, die Juwelen,
Die Deine Zeit als armen Dank Dir gab?
Wo der Palast, dess Mauern mir erzählen:
„Hier schwang der Meister seinen Zauberstab"?
Wollt Ihr mir neidisch Alles denn verhehlen?
Ein Jeder wendet schweigend sich mir ab.
Da sprach's: „Um dessen Stirn der Lorber pranget,
Dem ziemt es nicht, dass er nach Gold verlanget."

So ist nur Prüfung Künstlers Erdenwallen,
Ob er in Feuersgluth bestehet rein?
Ob er entsagen kann den Freuden allen,
Die auch der ärmste Sterbliche nennt sein?
Ob ihm's genügt, zu wandeln in den Hallen,
Durch die das Weltgeräusch nicht dringet ein,
Durch die nur leise Geisterworte dringen,
Die nieder aus den hohen Sphären klingen?

Du gingst im Wald und mit Dir Deine Töne:
Du stand'st am Meer', sein Brausen ward Gesang:
Du hörtest in den Wogen Angstgestöhne,
Im Geist des Weltgerichts Posaunenklang:
Du lasest in der Sterne Wunderschöne
Auch da der Sphären-Melodieen Gang:

Digitized by Google

Im Becherklang vernahmst Du süsse Lieder,
Im Taubenruf Cytherens Stimme wieder.

So schwebtest Du auf leichten Aetherwogen
Immitten durch des Zeitrads Brausen fort.
Von Himmelsahnung sanft hinauf gezogen,
Vernahmst Du, ach zu früh! das Schicksalswort.
Seht, wo die Leyer prangt am Himmelsbogen,
Dahin entfloh der Geist. Ich ahn' ihn dort.
D'rum lob' ich Dich in Deiner hohen Ferne,
In stiller Nacht, Du schönstes Bild der Sterne!

Verzeichniss derjenigen Werke,

die über Mozart *ex professo* erschienen sind, oder in denen gelegentlich von ihm mit einiger Ausführlichkeit gehandelt wird.

1) Mozart's Leben, in Schlichtegroll's Nekrolog. Gotha, 1791.
2) Mozart's Leben, von Sonnleithner *jun.*, in seinem Wiener Theater-Almanache für 1794.
3) Mozart's Leben, mit seinem Bildnisse. Grätz, 1794. (Nachdruck des Nekrologs.)
4) Mozart's Biographie in musikalischer Hinsicht, von N.. Br. Prag, 1797.
5) Mozart's Leben, von Niemtschek. Prag, 1798. Zweyte Auflage. 1808.
6) Kurze Darstellung des Lebens und der Manier Mozart's, von Siebigke, in seinem Museum berühmter Tonkünstler. Breslau, 1801.
7) Mozart's Geist. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünstler. Erfurt, 1803.

Digitized by Google

8) Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung, in welcher viele Anekdoten von Mozart, namentlich vom Hofrath Rochlitz zu Papiere gebracht sind. Jahrg. I. Seite 17, 49, 81, 113, 145, 147, 289, 360. — Jahrg. II. Seite 641. — Jahrg. III. Seite 450, 493, 590. — Jahrg. VIII. No. 29. über Musik und Poesie. — Jahrg. XI. S. 793. — Ausserdem über ihn und seine Werke fast in allen Jahrgängen.

9) *Account of a very remarcable young Musician*, von Barrington. *Philosophical Transactions* Vol. *LX.* London, 1770.

10) *Anecdotes sur Mozart*, in *Mélanges de litérature, de Suand. Tom.* 2. 1804. pag. 337—347.

11) *Notices sur Mozart, par Winckler*, in *Magaz. encyclopédique. VII. année. T. III. Paris*, 1801. *rédigé par Millin.* pag. 29—72.

12) *Cramer Anecdotes sur Mozart. Traduites. Paris*, 1801, *chez l'éditeur, rue des bons enfans.* (Sind die erwähnten Rochlitz'schen mit einigen Anmerkungen.)

13) *Notice sur Mozart, par Ginguené. Decad. Philos. T.* 51.

14) *Notice sur Mozart, par Sevelinges.* Nach dem Titelblatte des 1805 vom Pariser Conservatorium herausgegebenen Mozart'schen Requiem.

15) *Memorie intorno la vita e gli studj del celebre Mozart*, in *Novelle politico-literarie di Mantova* 4 *Gennaro* 1806. Unter der Rubrik: *Varietà letterarie.*

16) *Mémoire encyclop. romane. T. I.* 1806.

17) *Cenni biografici intorno a Mozart*, von Lichtenthal. Milano, 1816.

Digitized by Google

18) *Elogio storico di Mozart*, von dem Grafen Schizzi. Cremona, 1817.

19) Mozart und Haydn. Nachträge zu ihren Biographieen. Versuch einer Parallele. Erfurt, 1810.

20) Biographie Mozart's, in *An account of the first Edinburgh musical festival, by Graham. Edinburgh*, 1816.

21) *Bombet. Lettres écrites de Vienne sur Haydn, suivies d'une vie de Mozart. Paris, Didot l'aîné.* 1814.

22) *Bombet. Lifes of Haydn and Mozart, in a series of letters, translated from the french. London, Murrey*, 1817.

23) *Vies de Haydn, Mozart et Metastase, par Stendhal.*

24) *Vie de Rossini, par Stendhal.* Ist ohngefähr die Uebersetzung August Wendt's in Rossini's Leben und Treiben.

25) Holländische Uebersetzung der von Rochlitz gelieferten Anekdoten in der Leipz. Allgem. musik. Zeitung.

26) *Discours tenu le* 11. *Octobre* 1766 *à Lausanne* (über Mozart). In *Aristide ou le citoyen N. XVI. à Lausanne, chez François Grasset et Comp.*

27) Dieselbe Rede deutsch. 1771.

28) Oesterreichischer Plutarch.

29) Neuer Plutarch, nach Peter Blanchard, fortgesetzt von Kraft, im ersten Bande. Pesth, 1815.

30) Geschichte der Tonkunst, von Jones, übersetzt u. s. w. von Mosel. Wien, 1821.

31) Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, von Schubart. Wien, 1806.

Digitized by Google

32) Allgemeine Geschichte der Musik, von Busby, übers. von Michaelis. 2ter Band. Leipzig, 1822.
33) Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst. Leipzig. 2 Bände.
34) Cäcilia. Zeitschrift für die musikalische Welt. Mainz, 1824. ff.
35) Wiener allgemeine musikalische Zeitung.
36) Lexikon salzburgischer Künstler, von Pillwein. Salzburg, 1821.
37) Gerber's Tonkünstler-Lexikon, altes und neues. Leipzig, 1790. 1812.
38) Conversations-Lexikon, 6ter Band der 5ten Aufl. Leipzig, 1820.
39) Baierisches Musik-Lexikon, von Lipowsky. München, 1811.
40) Lebensnachrichten von Mozart, in der musikalischen Correspondenz. Speyer, 1792.
41) Gallerie historischer Gemälde aus dem 18ten Jahrhunderte, von Baur. 4ter Theil. Hof, 1805.
42) Mozart, ein dramatisches Gedicht, von *D.* Hoffbauer. Grätz, 1825.
43) Mozart's Tod, ein Original-Trauerspiel, von A. von Schaden. Augsburg, 1825.
44) Mozart's eigener thematischer Katalog. Offenbach a. M.
45) Gretry's Versuche über die Musik, von Spazier. Leipzig, 1800.
46) Geschichte der Musik, nach dem Französischen der Frau von Bawr, frey bearb. von August Lewald. Nürnberg, 1826.
47) Allgemeine deutsche Bibliothek, Recension des zweyten Bandes vom Nekrolog 1791.

Digitized by Google

48) Recensionen der Schriften über Mozart in der Jenaischen, Hallischen und Leipziger Literatur-Zeitung.

49) Ueber Reinheit der Tonkunst. Heidelberg 1826. zweyte Auflage.

50) Journal Deutschlands von 1799. Zwey tadelnde Aufsätze über Mozart, wahrscheinlich von J. F. Reichardt.

51) W. A. Mozart, eine begründete und ausführliche Biographie von J. A. Schlosser. Prag, 1828.

Ausserdem wird mehr und weniger von Mozart in folgenden Schriften gesprochen:

Joseph Haydn's Biographie. Erfurt, 1810.

Dittersdorf's Biographie, von ihm selbst. Leipzig.

Cherubini's Biographie. Erfurt, 1810.

Winter's Biographie. Erfurt.

Paesiello's Biographie. Daselbst.

Hiller's Leben von ihm selbst.

Hiller's Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler, erster Band. Leipzig.

Griesinger's biographische Notizen von Joseph Haydn. Leipzig, 1810.

Forkel's musikalischer Almanach 1782. ff.

Bossler'sche Zeitung, 1789. 1791.

Musikalisches Taschenbuch von Werden. Leipzig, 1803.

Aeltere und neuere Berliner musikalische Zeitung.

Reichardt's Briefe über Italien in der musikalischen Monatsschrift.

Reichardt's Reise nach Wien 1790. 1791.

Gallerie der berühmtesten Tonkünstler. Erfurt, 1810.

Digitized by Google

Burney's musikalische Reisen, dritter Band.
Burney *General History of Music*, vierter Band 1788. Vol. 3. 1789. Vol. 4. 1789. Vol. 2. 1782.
Cramer's Magazin der Musik.
Forkel's Literatur der Musik.
Forkel's Geschichte der Musik.
Meusel's Museum für Künstler.
Meusel's Künstler-Lexikon.
Wiener Jahrbücher der Literatur, 1821. Enthält einen Aufsatz von Mosel.
Lucian Bonaparte's Rede im Conservatorium 1799.
Journal des Luxus und der Moden. November 1799. No: 29. 33. 1825.
Augsburger Intelligenzblätter 1762. Ein Brief aus Wien über Mozart's Kinder.
Mozart's Briefe an die Duschek, 1781. Mscr.
Grimm's und Diderot's Correspondenz, besonders aus den ersten Jahren Mozart's.
Stadler's Geschichte der Musik in Oesterreich.
Salieri's Biographie von Mosel. Wien.

Und nächstdem giebt es eine Menge kleiner Aufsätze über Mozart und dessen Werke in sehr vielen periodischen Blättern.

Digitized by Google

Schliesslich erfülle ich noch die liebe Pflicht, denjenigen Mozart'schen Verehrern und namentlich dem Hrn. Kapellmeister und Ritter Spontini in Berlin, Hrn. Chor-Director A. Jähndl in Salzburg, Hrn. *D. jur.* Hoffbauer in Gräz, Hrn. Musik-Director Weber in Prag, Hrn. Hofrath André in Offenbach a. M., Hrn. Banquier A. Bridi in Roveredo, Hrn. *D. med.* Lichtenthal in Mailand, Hrn. Postoff. C. Dannhausen in München, Hrn. Apotheker Fenderl in Innspruk, Hrn. *D. med.* Feuerstein in Pirna und Baronesse Eggers in Copenhagen etc. die theils durch gütige und wichtige Beyträge und theils auf andere Weise bemüht waren, diese Biographie möglichst zu vervollständigen, auch zugleich im Namen meiner beyden Kinder und meines seeligen Nissen's den schuldigsten, tiefgerührtesten und unversiegbarsten Dank hier öffentlich abzustatten. Möge ihnen für die vielen Beweise ihrer Liebe und Verehrung um die Manen des Meisters Gott das lohnen, was ich nicht weiter vermag! —

Zugleich scheint nöthig und zweckmässig zu seyn hier zu bekennen, dass ich früher weder Notizen von Mozart's Leben, noch auch Beyträge zu den schon erschienenen Biographieen Mozart's zum Behuf der öffentlichen Bekanntmachung gegeben habe.

Digitized by Google

So wie ich mich unterstand diese Biographie mit meines Nissen's Portrait zu beginnen, so vermag ich nicht zu unterlassen sie mit der Abbildung seines hier in Marmor errichteten Monumentes und den daran befindlichen Inschriften zu beschliessen. Mögen mir die hochverehrten Leser dieses entschuldigen und das trauliche Liebesopfer in dem Sinne mit hinnehmen, als es gegeben ist.

Salzburg, zu Michaelis, 1828.

Constanze,
verwittwete Etatsräthin von Nissen,
früher Wittwe Mozart.

Digitized by Google

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt:

	Seite
Verzeichniss von *Mozart's* hinterlassenen Werken	3
Mozart und die Eigenthümlichkeit seiner Werke	23
Das Grosse der Kunst	46
Mozart's Opern überhaupt	66
Insbesondere:	
Mitridate, Opera seria	72
Lucio Sulla, Opera seria	72
La bella finta Giardiniera, Opera buffa	74
Idomeneo, Rè di Creta. Opera seria	74
Die Entführung aus dem Serail, oder *Belmont und Constanze*, deutsches Singspiel	77
Der Schauspiel-Director, komisches Singspiel	85
Le Nozze di Figaro, Opera buffa	86
Così fan tutte, Opera buffa	92
Don Giovanni, Opera	95
Die Zauberflöte, deutsche Oper	112
La clemenza di Tito (Titus der Gütige) Opera seria	130
Mozart's Pianoforte-Spiel und seine Compositionen dafür	134
— *Instrumental-Musik*	149
— *Kirchen-Compositionen*	162
— *Requiem*	168
Denkmale W. A. Mozart's	176
Denkmünzen auf ihn	179
Mozart's Bildnisse, in Kupfer gestochen und in Holz geschnitten	179
— Silhouetten	180
— Gemäldo — Büsten	181
Gedichte auf Mozart	181

Digitized by Google

Digitized by Google

Auf der Vorderseite.

GEORG NICOLAUS
VON
NISSEN,

KÖNIGL. DÄNISCHER WIRKLICHER ETATS-RATH,
RITTER DES DANNEBROGK-ORDENS,

GATTE
DER WITTWE MOZART,

GEB. ZU HARDENSLEBEN IN DÄNNEMARK
D. 22. JÄNNER 1761.

STARB HIER DEN 24. MÄRZ 1826.

Auf der rechten Seite.

Zeuch, Du Holder, zeuch im Pfad der Sonne,
Lächle weiter der Vollendung zu,
Lösche nun den edlen Durst nach Wonne,
Gramentbund'ner, in verklärter Ruh.
Fahr' denn wohl, Du Trauter meiner Seele,
Eingewiegt von meinen Segnungen,
Schlummre ruhig in der Grabeshöhle,
Schlummre ruhig bis auf's Wiedersehn.

Digitized by Google

Auf der Hinterseite.

DEM

WOHLTHÄTER

DER

FAMILIE MOZART

GEWIDMET

VON SEINER GATTIN

UND SEINEN

DANKBAREN STIEFSÖHNEN

CARL UND WOLFGANG MOZART.

Auf der linken Seite.

Wieder aufzublüh'n werd' ich gesä't,

Der Herr der Erndte geht,

Und sammlet Garben,

Uns ein — uns ein, die starben!

Digitized by Google